



N° 113 - 4e trimestre - 1960
VINGT-HUITIEME ANNEE

Rédaction et Administration :
ABBAYE DE SAINT-ANDRE - BRUGES 3 - BEL

Sommaire

Photos de la couverture :
Page I : LE SEPTIÈME SCEAU (*Ingmar Bergman*).
Page IV : NAZARIN (*Luis Bunuel*).

Abonnements *

BELGIQUE, G.-D. LUXEMBOURG et CONGO BELGE : 25
CCP BRUXELLES 5543.80, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-AN
BRUGES 3, BELGIQUE.

DEUTSCHLAND ** : 22 DM, BESCHRÄNKT KONVERTIERBARES
KONTO, KÖLN 7405, ART D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-AN
BRUGES 3, BELGIQUE.

ENGLAND ** : 43 S. PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WITH THE OR

ESPAÑA ** : 400 PES, LIBRERIA MARTINEZ PEREZ, BAÑOS NUEVO
BARCELONA 2.

FRANCE ** : 20 NF, CCP PARIS 947, CRÉDIT LYONNAIS A P
PRÉCISER : COMPTE 372-024.37 « ART D'EGLISE ».

ITALIA ** : 3.000 L, CCP ROMA 1/31.826, ART D'EGLISE, ABBAY
SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

NEDERLAND ** : 19 F, POSTGIRO DEN HAAG 6036.07,
D'EGLISE, ABBAYE DE SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

SUISSE ** : 22 FS, CCP BERNE III 19.525, ART D'EGLISE, ABBAY
SAINT-ANDRÉ, BRUGES 3, BELGIQUE.

TOUT AUTRE PAYS : 6 $ U.S.A. OU 300 FB. PAR CHÈQUE BANCA
AVEC LA COMMANDE. PAYABLE BY BANKER'S CHEQUE WITH THE OR

* Les abonnements se prennent pour l'année complète, à partir du pre
trimestre. — ** Les tarifs particuliers à ces pays ne sont applic
qu'aux abonnés qui souscrivent dans leur pays propre. — L'encart n
vend pas séparément; il fait partie de la Revue, dont il est le supplém

LE NUMERO : BELGIQUE, G.-D. LUXEMBOURG ET CONGO BEL
75 FB - DEUTSCHLAND : 6 DM - ENGLAND : 14 S - ESPAÑA : 125
- FRANCE : 6,60 NF - ITALIA : 950 L - NEDERLAND : 6
SUISSE : 6 FS - TOUT AUTRE PAYS : 2 $ U.S.A. OU 100

Cum approbatione ecclesiastica
Editeur responsable : D. X. Botte, Abbaye de Saint-André.
Imprimé en Belgique. Imprimerie-Héliogravure C. Van Cortenbergh, s.
290-292, avenue Van Volxem, Bruxelles 19.

Ancienne Maison Louis Grossé
Ateliers exclusivement à Bruges



Vêtements Liturgiques
Broderies d'Art

HET SAKRALE IN DE ZEVENDE KUNST

Dit nummer wenst een getuigenis te zijn van de aanwezigheid van het Sakrale in de hedendaagse filmproduktie. Het is van zelfsprekend dat wij er eerst een studie in vinden betreffende de modaliteiten en uitdrukkingsvoorwaarden van het Sakrale in de zevende kunst. Het artikel van E. H. Ayfre beantwoordt op afdoende wijze aan deze taak.

Het Sakrale gaat in het kristendom steeds terug op de Inkarnatie. Deze beslissende referentie kan op verscheidene wijzen worden uitgedrukt. E. H. Ayfre ziet de zaak als volgt : twee uitdrukkingswijzen zouden essentieel zijn. De eerste legt de nadruk op de *transcendentie* van het goddelijke dat, binnen de grenzen der Inkarnatie, daadwerkelijk blijft. De typische uitdrukking hiervan is de Liturgie die het transcendentale op een indirekte en bijgevolg streng stijlvolle wijze weergeeft. Op zichzelf is deze manier natuurlijk de meest volmaakste, de zuiverste. Daar tegenover zal de tweede wijze de *Inkarnatie* van de transcendentie benadrukken. Haar uitdrukkingswijze is meer onmiddellijk, meer gebonden aan het leven. Hieromtrent mag men zeggen dat, sinds Kristus, gelijk welk mensengelaat voor zijn broeders het menselijk gelaat van God kan oproepen. Hier lijkt het model van het gewijde het konkrete bestaan van de heiligen te zijn en, in ruimere zin, dit van de armen en zelfs van de zondaars, naarmate deze tot de bekering en het heil werden geroepen en aldus levende tekens kunnen worden van Gods barmhartigheid.

De kinema maakt zowel van de ene als van de andere gebruik. In de eerste, deze van de stylering, krijgen we de meesterwerken van Bresson en van Dreyer. Men vindt hier een geleidelijke uitzuivering die uitgroeit tot de sfeer van het onzichtbare, en dit steeds vol eerbied voor zijn onzichtbaarheid, d.w.z. zijn transcendentie. Rossellini, Zavattini, Fellini hebben de tweede wijze aangewend. Hier wordt het gewijde als « filigraan » verwerkt, buitengewoon bescheiden, in de gelaatstrekken van de heiligen, van de armen, van de zondaars.

In beide richtingen is het echter zo dat de geslaagde werken zeldzaam zijn. Nochtans tonen zij op afdoende wijze aan dat het gewijde in de kinema uitdrukkingen heeft kunnen vinden die autentieke getuigenissen zijn en dat deze getuigenissen onder de grootste en krachtigste van alle tijden kunnen worden gerekend.

Een tweede artikel, uit de pen van E. H. Hardt, heeft als bedoeling het in reliëf stellen van de tussenkomst van het gewijde in de verscheidene liefdefazen, wanneer de liefde in haar menselijke volheid wordt beschouwd.

Op de uitbeeldingen van de aankomende jeugd en van de eenzaamheid die « het probleem van het zijn » weergeven, volgen de verschillende liefdesuitbeeldingen, vanaf de weliswaar schuchtere doch zeer rijke hoop in eerste ontmoetingen tot de ontplooiing in het éénworden, langs het geleidelijk vertrouwen en de begeestering in de tijd van ruikers en beloften. Daarna komen de beproevingen, de konflikten, de offers die het teken zijn van rijpworden en die het dinamisme der trouw afwegen. Tenslotte vinden we in de laatste uitbeeldingen de volle betekenis zelf van de liefde, de betrachtingen van ons hart naar het absolute en het transcendentale in de menselijke liefde.

Vanuit het standpunt van het Sacrale, is de gestadige tegenwoordigheid ervan in de sovjetproduktie van uitzonderlijk belang, gezien de belangrijke rol van de sovjetschool in de geschiedenis van de film en vooral omwille van zijn revolutionaire en antiteïstische oorsprong. Jean d'Yvoire, als specialist in de zaak, toont ons in zijn studie dat, naast de « omgekeerde » mistiek van een Eisenstein, die in het kommunistisch messianisme het streven van een ziel, die naar het absolute tracht, heeft ondergebracht, er talrijke aanwijzingen bestaan in de sovjetwerken, zowel folkloristisch als realist, die de stellige tegenwoordigheid openbaren van een godsdienstig gevoel dat levendig is gebleven niettegenstaande het officieel klimaat van ongodsdienstigheid. De kritikus onderlijnt tevens het gezond en zozeer menselijk karakter van de grote werken van de russische film, van Donskoï tot Bondartchouk.

Aan de jonge Zweedse meester Ingmar Bergman kwam een bijzondere studie toe, evenzeer omwille van de vruchtbaarheid en van de uitmuntendheid van zijn scheppingen als omwille van het spirituele avontuur dat er het centrale tema van uitmaakt. E. P. Jozef Burvenich was de aangewezen persoon om ons te leiden langs de innerlijke wegen van de Auteur van *Wilde Aardbeien.* De ernst waarmede de menselijke liefde wordt bekleed evenals de obsessie van God die zijn voornaamste films bezielt vanaf *De Gevangenis* tot de *Maagdenbron* worden door de kritikus aangevoeld en ontleed met evenveel aandacht als simpatie. De draad van Adiadne ervan is de menselijke liefde die, niet verzadigd door het vleselijke, zich stilaan opent voor het spirituele, geleidelijk en samen evolueert van de Eros tot de Agapè.

Tenslotte vestigen we nog de aandacht op *Ordet* van Carl Dreyer. Dit werk mag inderdaad aanzien worden als het meesterwerk van de religieuze film, dit omwille van zijn estetische volmaaktheid naast de durf waarmede het godsdienstig tema wordt behandeld in de volle zin van het woord : het geloofsleven in een groep gelovigen. *Ordet* = het *Woord,* dat het leven is, het ware Leven dat alle personages bezielt. Hierbij moet men een uitzonderlijk goede interpretatie voegen die steeds op de hoogte blijft van dit onmetelijk gegeven.

In het « nawoord » geeft en verantwoordt men de leemten en de grenzen van dit nummer. Men heeft, door zich te houden aan de fiktie-filmen, onder de beschikbare afbeeldingen, de meest adekwate aan het onderwerp moeten kiezen. Wat de bestudeerde tema's betreft, zij werden gekozen omwille van het belang in de zevende kunst, van hun belang voor het publiek en tenslotte omwille van hun aktualiteit.

(Vert. M.D.)



LIMINAIRE

« une découverte comme la science de votre visage au fond de ce cœur que vous avez fait. » CLAUDEL.

Le cinéma est le seul art qui ne soit pas issu du culte. Enfant de la civilisation moderne, il est né de la science et du hasard.

Art, il devait nécessairement s'efforcer de capter l'homme tout entier et de l'exprimer par des moyens propres et inédits.

Art du visage, comme l'a nommé Ingmar Bergman, pouvait-il dans son auscultation rigoureuse, au cours de sa patiente contemplation ou de ce guet pathétique pour saisir la fine pointe de l'âme, ne pas rencontrer Dieu ?

En 1928, Carl Dreyer créait la première œuvre authentiquement religieuse. Poème sacré, La Passion de Jeanne d'Arc *se présentait comme une symphonie de visages intensément vivants et néanmoins comme stylisés dans leur référence essentielle à Dieu ou au Diable. Suite insolite et révolutionnaire de gros plans livrant dans la crudité de la chair les traces mystérieuses et saignantes de la Grâce. La camera pénétrait dans le jardin fermé de l'âme et rencontrait le Visiteur, l'hôte invisible. Cette prise directe sur le surnaturel, Dreyer la renouvelait de manière percutante avec* Ordet, *en 1955. Entre-temps, la découverte et l'expression du sacré par le septième art n'a cessé de s'amplifier et de s'approfondir, l'intériorité gagnant sans cesse du terrain sur l'extériorité.*

Art d'Eglise *a tenu, dans ce numéro, à soumettre ce constat à ses lecteurs et à rendre témoignage à la présence du sacré dans le film d'aujourd'hui.*

Merci de grand cœur à tous ceux qui ont aidé à composer ce numéro, merci surtout aux nombreux artistes qui ont suffisamment aimé la création pour y découvrir les indices de ses origines et le secret de sa poignante beauté. Parmi lesquels tout particulièrement Carl Dreyer, Robert Bresson, Federico Fellini, Roberto Rossellini, Charlie Chaplin, Ingmar Bergman, etc...

LA REDACTION.

Ci-dessus : Un plan caractéristique d'YVAN LE TERRIBLE, du cinéaste russe Eisenstein (voir p. 388).

LE CINÉMA, ART SACRÉ ?

Il existe un curieux poème de Max Jacob où, d'après Julien Green, il faudrait voir le récit d'une apparition du Christ au poète :

« Donc la première fois, tu vins dans ma maison
Et la seconde fois au cinématographe...
Vous allez donc au cinématographe,
me dit un confesseur la mine confondue.
— Eh ! mon Père, le Seigneur n'y est-il pas venu ? ».

Quelle que soit l'interprétation que l'on doive donner de cette anecdote dans le cas particulier de Max Jacob, c'est une question qu'il serait sans doute intéressant de poser dans toute sa généralité : « Le Seigneur n'y est-il pas venu ? », le cinéma n'a-t-il pas été parfois et ne peut-il pas être encore, comme tous les arts qui l'ont précédé, de la peinture à la danse, un art sacré, un art capable d'évoquer pour les hommes de notre temps l'image de leur Dieu ?

Sans doute, en un sens, la notion de sacré déborde-t-elle largement le fait religieux chrétien mais, en fait, dans le cinéma occidental tel que nous le connaissons, le problème ne s'est guère posé qu'à l'occasion de ses rencontres avec les valeurs chrétiennes. C'est pourquoi il est permis de s'y limiter.

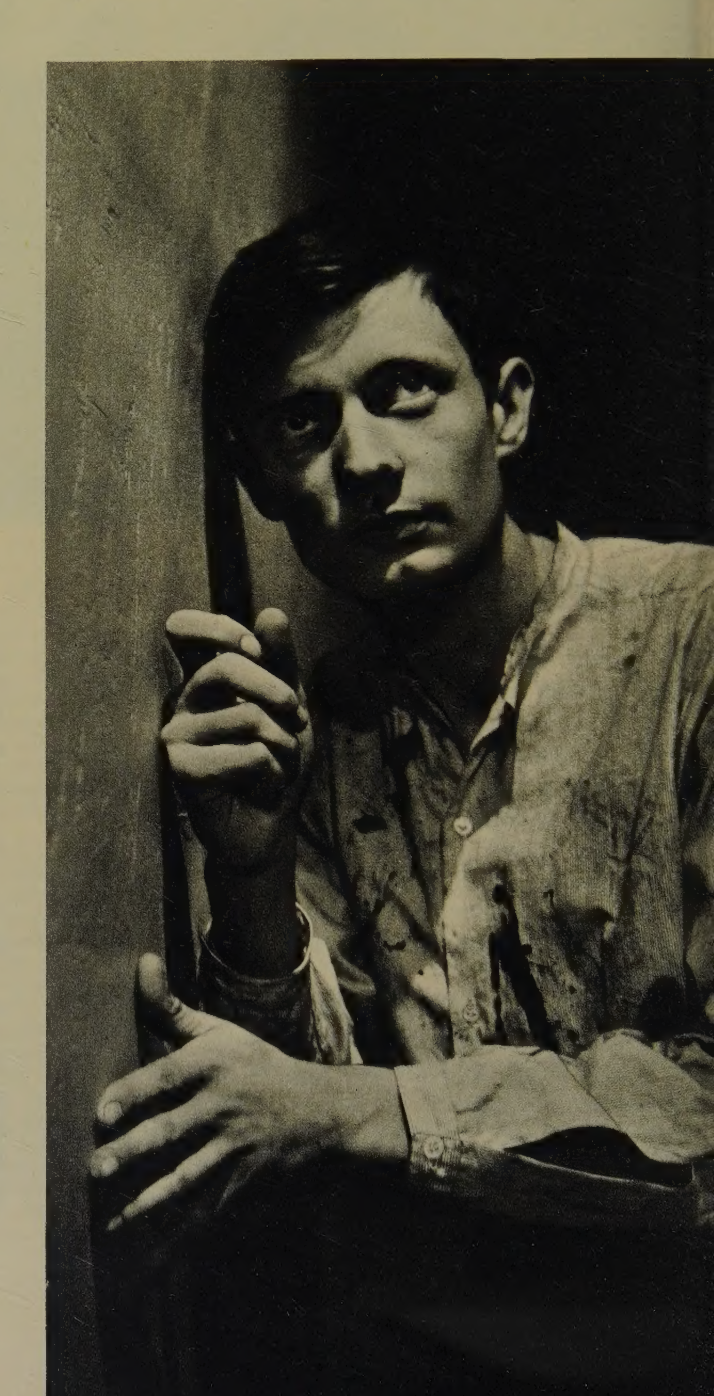
Mais pour pouvoir juger si tel ou tel film a vraiment réussi à exprimer l'essentiel d'un univers chrétien, il faut d'abord s'interroger sur les exigences du sacré en matière d'expression cinématographique et même en matière d'expression tout court.

L'EXPRESSION DU SACRÉ

Pour un chrétien, le sacré n'est pas autre chose que Dieu en tant qu'il est à la fois accessible et inaccessible aux hommes. C'est Dieu en tant qu'il se révèle à eux, mais aussi en tant que, dans cette révélation même, il leur échappe. Autrement dit, il faut pour qu'il y ait sacré, que la présence de Dieu, au milieu de l'univers des expériences humaines, ne l'humanise pas mais qu'il reste transcendant à ces expériences mêmes. Le peintre Bazaine, dans ses *Notes sur la peinture d'aujourd'hui,* a défini excellemment le sacré en parlant du « sentiment mystérieux d'une transcendance éclatant dans l'ordre naturel du monde, dans le quotidien ».

En ce sens, les plus parfaites manifestations du sacré chrétien se trouvent dans la Bible. Dans l'épisode du Buisson ardent par exemple, Dieu se révèle à Moïse sous la forme mystérieuse et sans visage d'une flamme qui brûle sans se consumer. Et lorsque Moïse lui demandera son Nom, c'est-à-dire ce par quoi, dans l'esprit hébraïque, on atteint un être tel qu'il est en lui-même, la réponse sera à la fois une révélation et un mystère : « Je suis celui qui suis ». Aussi Moïse exprime-t-il aussitôt en des gestes très simples le sentiment du sacré qui le saisit : il ôte ses sandales et se voile la face.

Mais la révélation suprême de Dieu a lieu dans la personne du Christ. Il est le sacré par excellence,



puisqu'il est le visage humain de Dieu. Aussi toute autre manifestation du sacré après lui ne pourra que se référer à lui. En un sens, depuis le Christ, aucun autre visage d'homme ne saurait prétendre à être le visage humain de Dieu, sans blasphème, sans sacrilège. Il est vrai qu'en un autre sens, depuis le Christ, n'importe quel visage d'homme peut être, pour ses frères, le visage humain de Dieu. Ces deux affirmations ne sont d'ailleurs nullement contradictoires, elles mettent simplement l'accent, l'une sur la *transcendance* de l'Incarnation, l'autre sur l'*incarnation* de la Transcendance et sur la possibilité de son prolongement parmi les hommes.

Ce double accent ouvre la voie à deux modes d'évocation du sacré qui tous deux ont leur place dans le christianisme, qui tous deux se réfèrent au Christ mais d'une manière différente.

La première voie, celle qui met l'accent sur la transcendance de l'Incarnation, est admirablement illustrée par la liturgie. La liturgie est un mode d'expression du sacré dans lequel on ne cherche pas à représenter Dieu humainement mais où l'on essaie de l'évoquer dans son invisibilité même. C'est ainsi que la messe n'est nullement une reproduction littérale de la Cène ou du Calvaire, et le prêtre ne *joue* pas à être le Christ. La messe ne ressemble nullement et ne doit pas chercher à ressembler — comme le croient parfois certains amateurs de pseudo-liturgies — à ces tableaux vivants qui florissaient dans les patronages autour des années 1900, et où l'on prétendait représenter à l'aide de fausses barbes, de tuniques et d'auréoles en carton, certaines des scènes les plus sacrées de l'Evangile. La messe au contraire suppose une stylisation de la réalité, une évocation indirecte, à l'aide de gestes extrêmement sobres et d'éléments extrêmement simples et purs. C'est cela même qui permet une approche du mystère et respecte ses multiples dimensions.

De la même manière, l'admirable liturgie de la Nuit pascale ne prétend pas représenter servilement l'épisode historique de la résurrection du Christ. Elle cherche plutôt à évoquer l'ensemble du Mystère pascal par une célébration stylisée autour du thème de la lumière et du cierge. Ce cierge est une image qu'on pourrait presque qualifier d'« abstraite », si la lourde cire et la chaude flamme ne conféraient une aussi solide présence aux réalités spirituelles qu'il évoque : non seulement le Christ ressuscité, mais la grâce baptismale,



UN CONDAMNÉ A MORT S'EST ÉCHAPPÉ (Bresson).
1. Frappant à la cloison.
« Quelqu'un est là... ne fût-ce que par le vide que laisse son absence. »
2. Enlevant une planche à la porte.
« Par de « drôles de chemins » vers la liberté et le salut »...

la vie éternelle, la parousie et bien d'autres choses encore que laisserait forcément de côté un littéralisme trop anecdotique.

C'est dans la même perspective d'évocation indirecte et stylisée que se situe le chant de la Passion au dimanche des Rameaux avec sa dramatisation réduite au minimum de trois voix, à peine contrastées, où tout est pur, noble et grand sans fausse sentimentalité.

Bien sûr, tout cela exige pour rayonner pleinement sa valeur sacrée, une exécution parfaite aussi éloignée d'un déploiement théâtral que d'une réalisation hâtive et bâclée. Mais lorsque le culte liturgique est parfaitement exécuté, il est l'expression la plus accomplie du sacré. Notons d'ailleurs que si l'accent y est mis sur la transcendance, l'incarnation n'y est pas pour autant oubliée. Seulement il ne faut pas la chercher dans je ne sais quelle copie plus ou moins fidèle de l'humanité du Christ. On la trouve seulement dans ces éléments à la fois très purs et très concrets : du pain, du vin, de la cire, de la flamme, des vêtements, des voix et des attitudes humaines.



Ordet (Dreyer).
Johannès devant la fenêtre.
« Traquer l'invisible en respectant son invisibilité même. »

La Strada (Fellini).
Gelsomina et Zampano.
« Sur les visages les plus divers, les reflets de la grâce...
Celle qui vous cherche lorsqu'on est pécheur. »

Cette leçon de la Liturgie en tant qu'elle est le moyen par excellence d'évocation du sacré a été entendue par de nombreux artistes d'autrefois et d'aujourd'hui. Les créateurs des mosaïques byzantines par exemple qui, pour évoquer la Face de Dieu, ne prenaient pas pour modèle un acteur au beau visage capable d'exprimer des sentiments délicats, mais préféraient assembler selon des rythmes simples et purs des émaux aux couleurs profondes et riches, des pierres précieuses, de la poussière d'or, ne faisant ainsi que suggérer, pressentir un Visage apparemment inexpressif, mais Dieu n'est-il pas justement au-delà de toute expression ?

N'est-ce pas dans cette perspective qu'il faut envisager également les Christ de Rouault, ses Saintes Faces surtout, dont la richesse de matière est une éblouissante transfiguration de cette boue, de ce sang et de ces crachats qu'essuya le voile de Véronique ?

Telle est l'expression du sacré selon le mode liturgique où l'accent est mis sur la transcendance et la stylisation. On y évoque l'invisible plus qu'on ne le représente. Le symbole parfait en serait le pain eucharistique qui révèle une présence sans chercher à lui ressembler.

Mais il y a une autre voie d'après laquelle, disions-nous, il est vrai de dire que depuis le Christ n'importe quel visage d'homme peut évoquer pour ses frères le visage humain de Dieu. Ce n'est plus la liturgie qu'il faut prendre ici comme guide mais plutôt l'existence concrète des saints. Non pas les saints avec une auréole, canonisés et rangés dans des niches qui relèvent alors eux aussi de la liturgie, mais les saints vivants, tels qu'ils sont lorsqu'on ne sait pas encore qu'ils seront des saints; les saints tels que nous les rencontrons dans une rue ou dans un couloir et que nous ne savons pas toujours reconnaître; les saints en tant qu'ils sont une incarnation vivante de la charité. Ne peut-on pas dire de ces êtres en qui est souverainement présente l'authentique charité du Christ, qu'ils sont sacrés puisqu'ils nous révèlent par leurs voix, leurs gestes ou tout simplement leur être, quelque chose de l'être même de Dieu ?

Mais peut-être faut-il aller encore plus loin. Les saints sont un signe de la présence de Dieu parmi les hommes, mais ils ne sont pas les seuls. Leur exemple nous apprend qu'ils considéraient tout homme autour d'eux, et surtout les plus misérables, voire les plus pécheurs, comme des frères dans le Christ, comme des figures du Christ. Le misérable, le pauvre et même le pécheur, dans la mesure où lui surtout est appelé à la conversion et au salut, étaient pour eux littéralement sacrés, car si le saint est l'image de la sainteté de Dieu, le pauvre et le pécheur sont le signe de sa miséricorde. Le lépreux embrassé par François d'Assise était pour lui sacré, mais le criminel remplacé par monsieur Vincent aux galères ne l'était pas moins. Pour un chrétien, nul homme n'est irrécupérable, nul homme n'est un objet que l'on peut rejeter lorsqu'il ne sert plus, et en ce sens n'importe quel visage d'homme peut être pour ses frères le visage humain de Dieu.

Et ici encore beaucoup d'artistes ont été sensibles à cette perspective chrétienne. Ce n'est pas seulement lorsque Rouault peint les saintes Faces qu'il évoque une présence mystérieuse, cette présence, elle est déjà dans tous les visages douloureux de son *Miserere* et même comme un vide et un appel dans les visages sordides de ses filles et de ses juges. Ce n'est pas seulement lorsque Rembrandt ou La Tour peignent les *Pèlerins d'Emmaüs* ou la *Nativité* qu'on y trouve une lumière qui vient d'ailleurs; cette lumière, elle est présente dans toute leur œuvre et elle a quelque chose de sacré.

Telle est l'autre voie d'expression du sacré, celle qui met l'accent sur l'incarnation de la Transcendance plus que sur la transcendance de l'Incarnation.

LE SACRÉ AU CINÉMA

Le cinéma, qui ne constitue nullement un domaine à part dont les problèmes seraient sans commune mesure avec ceux qui se posent ailleurs, peut emprunter, comme tous les autres arts, l'une ou l'autre voie.

Il est vrai qu'il lui arrive souvent d'en emprunter une troisième où ni l'incarnation ni la transcendance ne jouent le moindre rôle. Il n'est sans doute pas nécessaire de s'y arrêter très longuement, encore convient-il d'en signaler l'existence, car bien des gens qui se détourneraient avec horreur ou indifférence de productions analogues en littérature ou en peinture, se montrent, dans le domaine cinématographique, indulgents voire enthousiastes pour des œuvres dépourvues de toute vérité, aussi bien esthétique que





IL BIDONE (Fellini).
Mort d'Augusto.
« Son agonie et sa mort rendent un son qui n'est pas uniquement de cette terre. »

religieuse. Que l'on songe aux nombreux films sur des thèmes bibliques, sur des vies de saints, sur les prêtres ou les religieuses. Bien rares sont ceux qui arrivent à nous convaincre que les personnages qu'ils évoquent polarisent en eux une puissance mystérieuse, une vertu sacrée, qu'ils seraient chargés de nous révéler. Ces personnages ne dépassent en général la réalité terre à terre — quand ils la dépassent — que dans le sens d'une certaine « idéalisation » factice qui n'a rien à voir avec une véritable transcendance. Sans doute, de bons acteurs interprètent devant nous quelques grandes scènes, parmi les plus religieuses de la vie des saints ou de la Bible, ils prononcent des paroles sacrées, et tout cela est suffisant pour que la foule chrétienne, comme elle le fait pour les statues de plâtre, projette en eux la foi qui est en elle. Ce n'est pas une raison pour transporter dans l'œuvre ou dans les personnages une foi qui n'est que dans les âmes, et les esprits qui le peuvent ne sont pas dispensés d'être lucides parce que le plus grand nombre ne l'est pas.

Un minimum d'attention suffit, en effet, pour se rendre compte que ce qui manque essentiellement à ces œuvres ou à ces personnages, c'est d'abord d'être, d'exister, d'avoir de la consistance, de s'imposer. Or, il semble qu'aucun artiste créateur n'a su leur insuffler une vie suffisante pour que nous puissions les écouter et les rencontrer comme on écoute et on rencontre l'Athalie de Racine ou la Jeanne d'Arc de Péguy. On voit ainsi en quel sens est absolument nécessaire dans les œuvres qui se veulent sacrées, la présence de l'art, non sous la forme d'un vernis qui pourrait être en effet superflu, ou d'une technique qui pourrait être plus ou moins raffinée, mais tout simplement pour créer et incarner des êtres qui ne peuvent sans lui que se dissoudre dans une inconsistante médiocrité. Ce qui manque d'abord à LA TUNIQUE, au SORCIER DU CIEL ou aux CLOCHES DE SAINTE MARIE pour être des œuvres sacrées, c'est d'abord d'*être*. Ces œuvres et ces personnages étant dépourvus de toute incarnation, comment pourraient-ils être les signes d'une transcendance ? Ils ne peuvent en donner au mieux que les apparences, au pire qu'une caricature.

Mais il est d'autres films qui ont plus de chances d'atteindre le sacré dans la mesure où, grâce aux dons véritablement créateurs de ceux qui les ont réalisés,

ils nous mettent en face d'hommes et de femmes qui ne sont pas que des fantoches déguisés mais qui, en toute vérité et au sens le plus fort du mot, ont une âme. Il suffira que pour ces âmes se pose d'une manière absolue le problème de l'existence devant Dieu. Si Dieu est vraiment pour elles Quelqu'un en fonction de qui elles se définissent, Quelqu'un qu'elles acceptent ou qu'elles repoussent, qu'elles invoquent dans les ténèbres ou qu'elles reçoivent dans la lumière, mais qui de toute façon est là, ne fût-ce que par le vide que laisse son absence, alors par le jeu même de cette présence et de cette absence, le sacré a des chances de surgir.

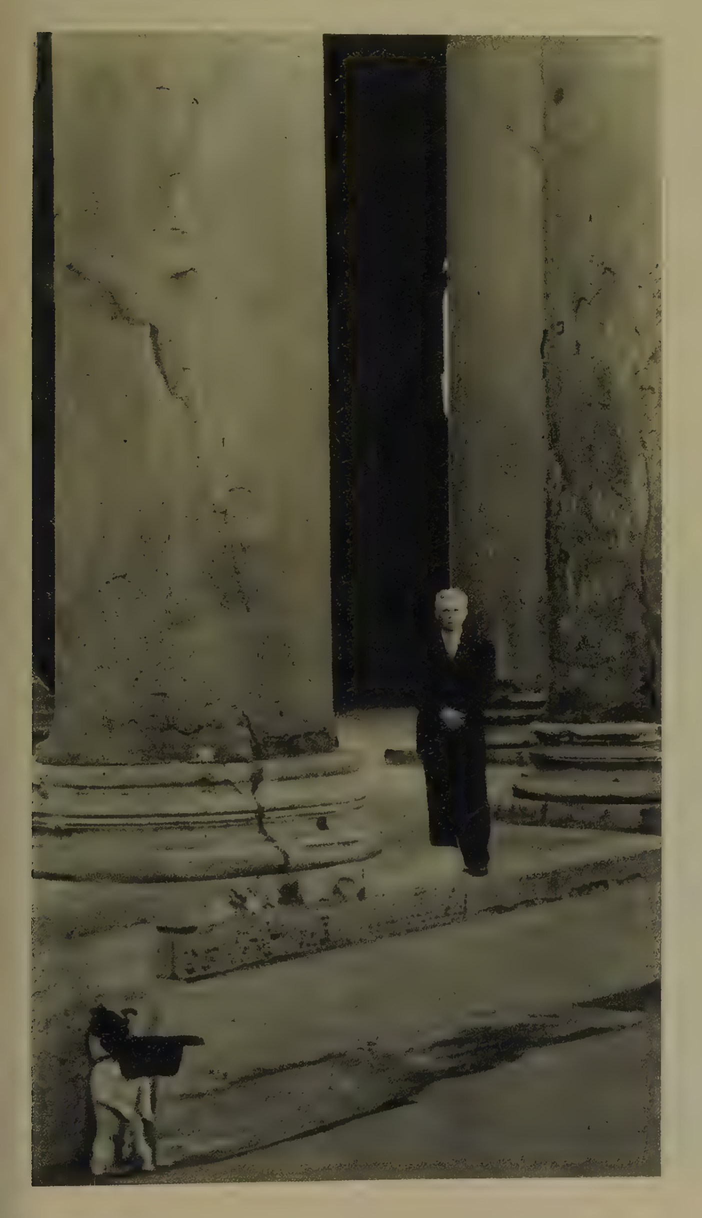
C'est à Bresson ou à Dreyer que l'on songe ici. Les Anges du Péché, Les Dames du Bois de Boulogne, Le Journal d'un Curé de Campagne, Un Condamné a Mort s'est échappé, Le Pick-pocket ne sont qu'une longue épuration progressive de l'univers des apparences, par laquelle Bresson essaie de faire pressentir l'existence de cette « main invisible » dont il a parlé et qui plane sur les hommes pour les conduire, souvent par de « drôles de chemins », vers leur liberté et leur salut. Il s'agit toujours pour lui de traquer cet invisible en respectant son invisibilité même, c'est-à-dire sa transcendance.

Il n'en va pas autrement chez le Dreyer de La Passion de Jeanne d'Arc, de Dies Irae ou d'Ordet. La dissemblable mais également extrême stylisation de ces œuvres leur permet de faire comme transpirer aux apparences le mystère caché qu'elles recèlent.

Mais la pureté quasi-liturgique de ces films, qui leur est une voie d'accès à la transcendance, ne leur fait pas négliger pour autant les exigences de l'incarnation. Seulement, il ne faut pas la chercher, ici non plus, dans un naturalisme vulgaire, dans une recherche de la vraisemblance psychologique ou sociale, mais plutôt dans le choix très précis de détails, d'objets, d'accessoires, de gestes, de bruits extrêmement concrets. Bresson a parfaitement exprimé son propos lorsqu'il a déclaré : « Il s'agit d'isoler des éléments bruts pris dans la vie réelle et de les mettre ensemble dans un certain ordre », ou encore à propos du Condamné a Mort s'est échappé : « Je souhaiterais réaliser à la fois un film d'objets et un film d'âme, c'est-à-dire atteindre la seconde par les premiers ».

Cette voie d'accès au sacré n'est d'ailleurs pas sans risques. Si Bresson ou Dreyer ont su s'en garder, d'autres y ont échoué. Car les abîmes de l'âme humaine sont ambigus. On peut sans doute y rencontrer Dieu. Mais on peut fort bien n'y rencontrer aussi que les inconscientes équivoques de l'amour de soi.

C'est pourquoi un certain nombre de films préfèrent aborder le sacré par de tout autres voies. Au lieu de styliser la réalité pour mieux en exprimer l'âme, ils préfèrent l'aborder, si j'ose dire, d'une manière plus confiante en lui laissant le soin de révéler elle-même ses dimensions secrètes. Et il est vrai que n'importe quelles situations humaines, n'importe quels événements, pourvu qu'ils soient décrits avec le maximum de fidélité, sans rien rogner artificiellement de leurs racines ou de leurs prolongements, peuvent poser à qui n'est pas résolument aveugle le problème de la présence ou de l'absence de Dieu dans le monde, c'est-à-dire en fin de compte le problème du sacré. Seulement, c'est ici dans le sens d'une incarnation de la transcendance qu'il faut le chercher, dans ce sens où, comme nous l'avons vu, n'importe quel visage d'homme peut être pour ses frères le visage humain de



Umberto D. (De Sica).
« La question du sens ou du non-sens absolu de cette existence... »

Dieu, qu'il s'agisse d'un visage de saint, d'un visage de pauvre ou d'un visage de pécheur.

De visage de saint abordé dans cette perspective, je ne connais guère que le François d'Assise des ONZE FIORETTI de Rossellini, car ce qu'il nous en montre ce ne sont ni les auréoles ni les extases mais l'humble et quotidienne pauvreté de sa vie avec ses premiers compagnons. Un visage de pauvre, c'est celui de l'UMBERTO D de Zavattini et V. De Sica suivi avec tant de fidélité et de délicatesse à la fois, dans les minutes apparemment les plus vides de son existence, que ne peut pas ne pas se poser, quelles qu'aient été les intentions des auteurs, la question du sens ou du non-sens absolu de cette existence. Un visage de de pécheur, c'est celui d'Augusto, le bidoniste de Fellini. Ce ne sont pas les scrupules religieux qui paraissent l'embarrasser beaucoup dans ses médiocres escroqueries et pourtant, sur lui comme sur toute l'œuvre, à laquelle il appartient, plane comme une invisible protection qui fait que son agonie et sa mort rendent un son qui n'est pas uniquement de cette terre. Bien sûr, dans toutes ces œuvres, il ne s'agit jamais que d'une présence en filigrane, d'une souveraine discrétion, mais qui est finalement infiniment plus convaincante, pour ceux qui savent voir, que tous les Sinai enflammés de feux de Bengale mis en scène par C.-B. De Mille.

On a donc bien affaire ici à un mode extrêmement original d'évocation du sacré qui le prend du côté de son incarnation la plus profonde dans la condition humaine, sans que la transcendance y soit pour autant méconnue. Elle y prend le visage du mystère de l'homme, mais là où l'homme, selon la célèbre formule pascalienne, « passe infiniment l'homme ». Bien sûr, cette voie d'accès au sacré, pas plus que la précédente, ne va sans risques et, si Rossellini ou Fellini ont su les éviter, d'autres ont parfois laissé échapper, dans leur description des obscurités de la condition humaine,



ONZE FIORETTI DE SAINT FRANÇOIS (Rossellini).
« Les saints tels qu'ils sont lorsque l'on ne sait pas encore qu'ils sont des saints. »



JOURNAL D'UN CURÉ DE CAMPAGNE (Bresson).
Le curé et Chantal.
« ... des âmes d'élite faites pour des crises suprêmes. »

cette lumière en filigrane dont la présence infinitésimale reste nécessaire si l'on veut parler de sacré.

Sans doute les points de tangence du cinéma et du sacré sont autrement nombreux et complexes que les trois grandes orientations que je viens d'essayer de définir, elles rendent pourtant compte, me semble-t-il, de l'essentiel. Il y a ces œuvres — ce sont hélas ! les plus nombreuses — qui sont trop inconsistantes pour que l'on puisse parler à leur sujet d'incarnation ou de transcendance, elles ne sont pas assez humaines pour pouvoir supporter tout le poids du divin; mais il y a aussi celles qui dans la lignée de la liturgie, des byzantins et de Rouault, par une souveraine rigueur de style, par un anti-naturalisme volontaire, arrivent à évoquer une majestueuse transcendance ne s'incarnant que dans des âmes d'élite, faites pour ces crises suprêmes où s'affrontent Jacob et l'Ange; il y a enfin celles plus humbles qui essayent de faire deviner, avec une discrétion infinie, cette discrétion dont un théologien célèbre voulait faire un attribut essentiel de Dieu, sur les visages les plus divers, les reflets de la grâce, celle que l'on a lorsqu'on est un saint ou celle qui vous cherche lorsqu'on est pécheur.

Même si les réussites dans ces deux dernières catégories sont peu nombreuses, elles suffisent peut-être à montrer que ce septième art qu'est le cinéma ne s'est pas montré, dans le domaine que nous occupe, indigne de ses prédécesseurs et qu'il peut mettre en avant, lui aussi, malgré sa relative jeunesse et malgré beaucoup de déchets, quelques-unes des œuvres qui resteront sans doute parmi les plus grandes de l'art sacré de tous les temps.

Abbé Amédée AYFRE.

N. B. — La substance de cet article sera reprise dans un chapitre du livre Le Cinéma et la Foi chrétienne, *à paraître prochainement aux éditions Fayard, Paris.*

L'AMOUR ET LE SACRÉ *dans le cinéma contemporain*

PAR L'ABBÉ HUBERT HARDT,
Professeur de rhétorique à l'Institut Saint-Louis, Bruxelles.

« Vous ne trouvez pas que toutes les disputes sur l'existence de Dieu et la vie éternelle devraient être résolues au seul aspect de cette merveille : un visage humain ?... Cette ligne du front, cette voûte au-dessus d'un regard plein de tendresse et de fierté. Et la bouche surtout... »
FR. MAURIAC.

N'est-ce pas sous l'impulsion de l'amour que le visage humain prend forme et s'épanouit ? De l'amour, il reçoit sa couleur et sa clarté, et le flux ou le reflux de la tendresse le burine au jour le jour jusqu'à ce que la mort donne au masque son sens définitif et éternel.

Ses ombres comme ses lumières, ses pleins et ses creux, les rides une à une autant que ses plages d'enfance demeurées ou, soudain, on ne sait comment découvertes, sont l'œuvre de l'amour.

Comment alors n'être pas assuré en quêtant ses traces de trouver les cheminements de la grâce et les sûrs indices de Dieu ?

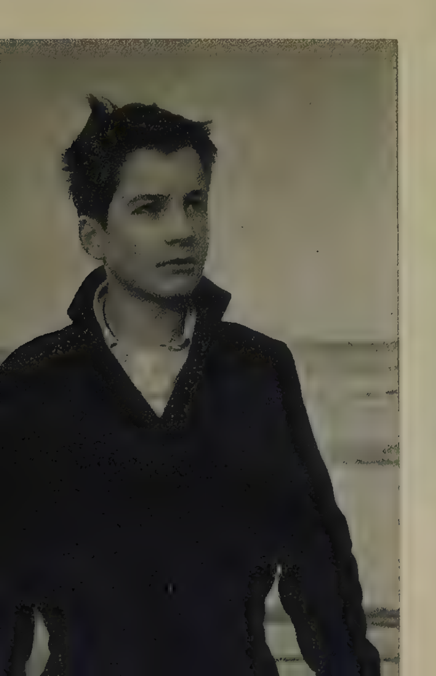
Si le cinéma a prostitué et galvaudé l'amour en le ravalant, le septième art en est cependant l'un des témoins les plus sensibles et les plus émouvants. Art du visage humain, il s'est avéré aussi un art de l'amour, et puisqu'il n'y a qu'un seul amour...

Puissent ces images nous en convaincre.

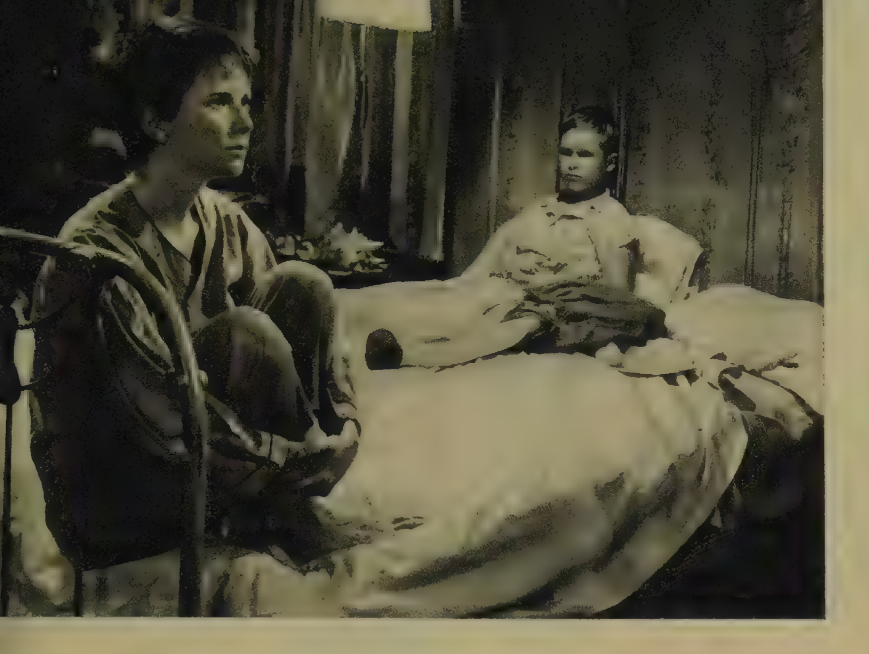
I. AVANT L'AMOUR : L'ADOLESCENCE ET LA SOLITUDE.

Dans UNE LEÇON D'AMOUR, Ingmar Bergman a campé l'adolescence, personnifiée dans la figure de Nix (Harriett Andersson). Ses formes ambiguës, sa position instable, la maladresse de son attitude, expriment un équilibre aussi éphémère qu'illusoire. En effet, elle ne se pose pas, son pied affleure le sol, sa tête semble s'incliner sous le poids du ciel, la mer l'arrête : tout dans son geste exprime le devenir, la puissance d'être. On ne sait si elle va avancer ou reculer, s'étendre sur le sable ou prendre son envol. Elle regarde devant elle vers les hommes, vers la vie, son sourire est apeuré. Tout en elle est embryonnaire, elle est devenir, aspiration à l'être et à la vie.





Antoine (Jean-Pierre Léaud) lui aussi, dos à la mer, affronte le monde et les hommes qu'il a connus veules et cruels. Il est seul et seul l'amour peut le sauver. LES QUATRE CENTS COUPS.



Parce que sa sœur va se marier, elle (Julie Harris) a senti monter en elle des appels inconnus. A la lisière de deux âges, elle souffre, elle rêve, elle attend. Remarquons la position du personnage et le contraste : position, lumière-ombre des visages. L'INVITÉE A LA NOCE.

La difficulté d'être l'est d'autant plus que la conduite d'adultes déroute, trouble ou déçoit. Bergman réussit à faire exprimer par ce visage un maximum de tension et une souffrance de tout l'être, ensemble physique et morale, une douleur existentielle. Tandis que le père coupable et léger est soudain devenu grave, éprouvant à son tour le mal de son enfant. Il est saisi par ce sentiment poignant que Proust nomme « l'inquiétude que nous inspire pour l'avenir la tendresse trop passionnée d'un être destiné à nous survivre ». UNE LEÇON D'AMOUR.



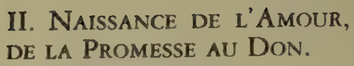


Dans LA STRADA de Fellini, Gelsomina (Giulietta Masina), amoureuse, à son insu, de son maître, prend soudain conscience de son amour lorsqu'il l'a quittée un soir pour passer la nuit en joyeuse compagnie. Le dos légèrement bombé, le corps ramassé, la tête bouleversante appelant, Dieu sait quelle pitié, disent une fois encore, l'affreuse solitude.



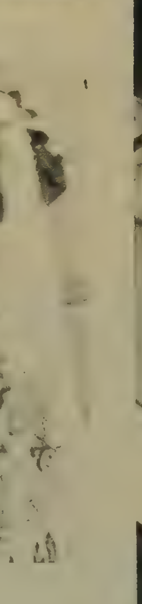
Cet instantané de Xanath, jeune indienne du Mexique, héroïne de *La Pouliche,* un des quatre sketches de RACINES de Benito Alazraki, ne témoigne-t-il pas mieux que n'importe quels mots de la force de l'intégrité, de la richesse virginale, de sa puissance comme de sa beauté ?





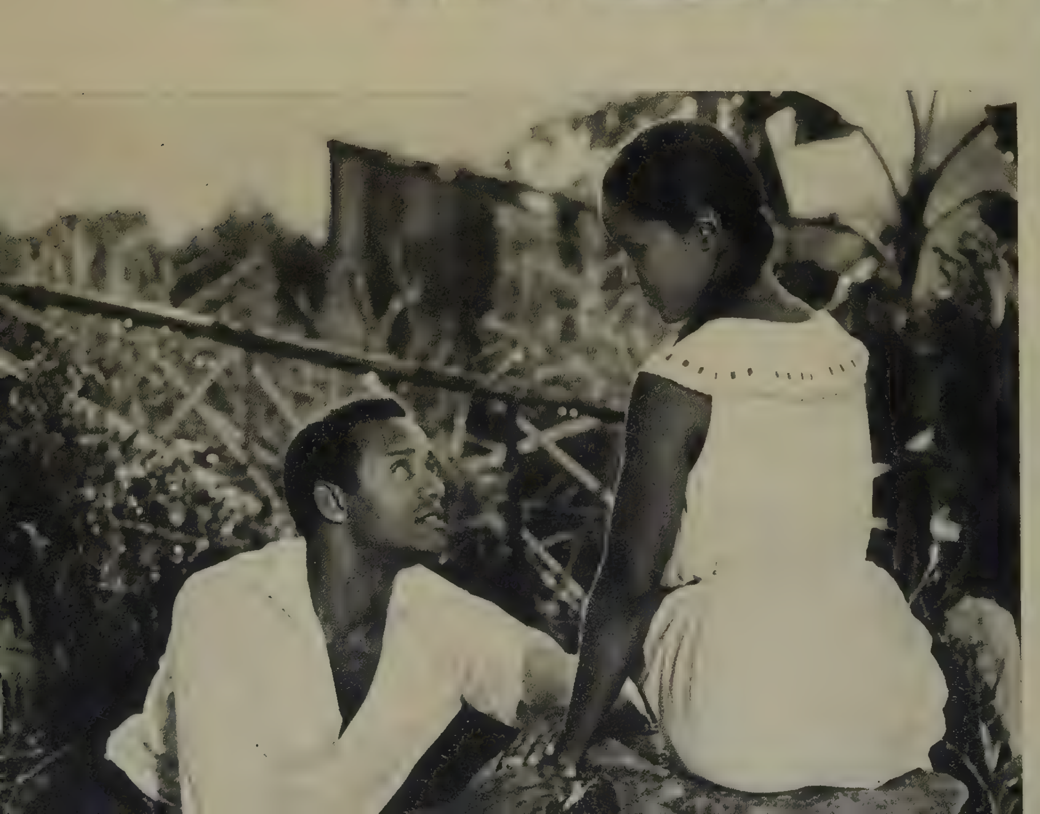
II. Naissance de l'Amour, de la Promesse au Don.

Remarquons dans les images évoquant le bonheur des fiancés que l'harmonie des cœurs est incarnée dans l'harmonie des lignes. Les visages se trouvent englobés dans un circuit de lignes heureuses, courbes et sans brisures. La responsabilité de l'être aimé suscite une gravité inconnue jusqu'alors. Tout est devenu si important. C'est bien ce qu'expriment par leurs visages comme par leurs gestes le couple russe de Au Prix de sa Vie de Donskoï et les deux étudiants de Jeux d'Été de Bergman (ci-dessous). Le cadrage de ce dernier est particulièrement suggestif.



L'amour confère une dignité nouvelle, une maturité soudain éclose. Ici Xanath (voir page précédente) revêtue du voile des fiancées.





Quelque part au Brésil - Orfeu Negro - l'homme et la femme s'ouvrent comme des fleurs, leur corps devient simple et beau, la joie gonfle leur visage, l'esprit s'éveille et le cœur bat très fort. L'image devient lumineuse, mais d'une lumière surtout intérieure.



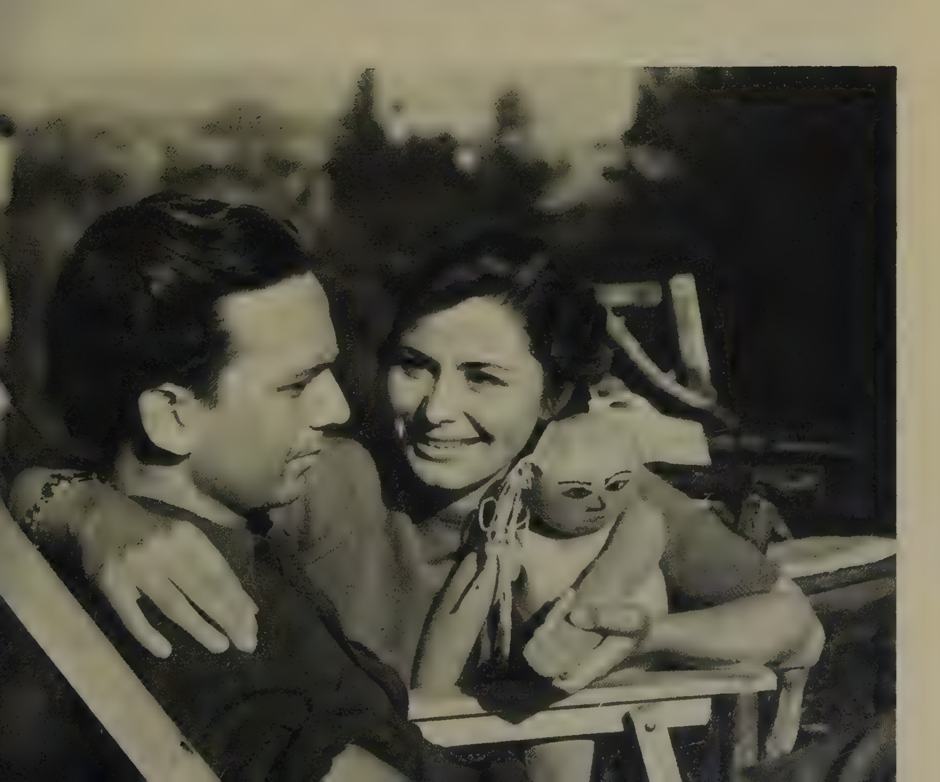
III. « ...et les Fruits passeront la Promesse des Fleurs » ou la Tendresse épanouie.

Au cinéma, le bonheur, lui aussi, a une histoire. N'est-il pas, selon le mot de Bernanos, « l'expression charnelle de l'espérance » ?

Dans LA STRADA, Zampano ignore l'amour de Gelsomina. Il ne pourrait le comprendre. Elle, cependant, ayant saisi qu'il a besoin d'elle, refuse le havre de paix qui lui est ouvert. Elle choisit de demeurer avec lui. Car elle sent que c'est par là que passe le sens de sa vie. La joie du don illumine un instant ce pauvre visage.







Un mariage vrai, fût-il envisagé sans référence à Dieu, comporte un élément sacré. Apogée de la promesse, son « oui » constitue l'engagement définitif dans le don total. N'est-ce pas cette confiance totale dans l'amour que rayonne le visage de Marthe (Maj. Britt Nilsson) dans VERS LA JOIE de Bergman ? Tandis que Stig, son mari, méfiant de lui-même, se confie tout à elle.



Une seule force en deux personnes. Le couple mexicain de RACINES se défend contre la misère et l'injustice, et leur force ressort ensemble de la position en gradation des visages et de leur unité d'expression.

La chute de ORDET de Carl Dreyer, que Henri Agel a appelé « le plus beau baiser du cinéma ».



Comme des gisants ! Le couple d'UNE LEÇON D'AMOUR de Bergman. « O temps, suspens ton vol... »



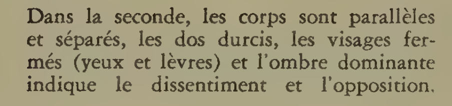


IV. Luttes, Ombres et Tentations.

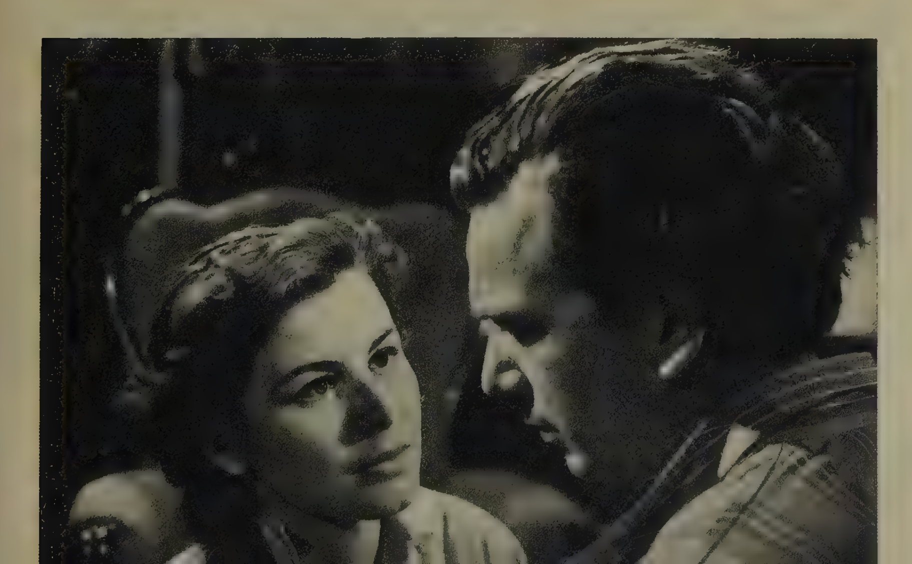
L'amour est vie, donc croissance. La fidélité doit être dynamique, l'adaptation et le ressourcement quotidiens. Les crises témoignent souvent de la germination, elles ouvrent la vie à une vitalité nouvelle. Dans les efforts et les souffrances, l'amour connaît une intensité accrue, il grandit, il mûrit et son nouveau visage est plus beau et plus fort. Les mouvements de la camera, le jeu de l'ombre et de la lumière, les cadrages obliques ou contrastants, joints au dialogue comme à la musique ont permis au cinéaste d'explorer magistralement les volcans du cœur et de capter sur les visages les signes, les frémissements et les remous de ces séismes. Remarquons que seuls les plans où le couple communie à l'épreuve sont empreints de tristesse mais sereins et harmonieux. Au contraire, l'harmonie brisée caractérise tous les autres.



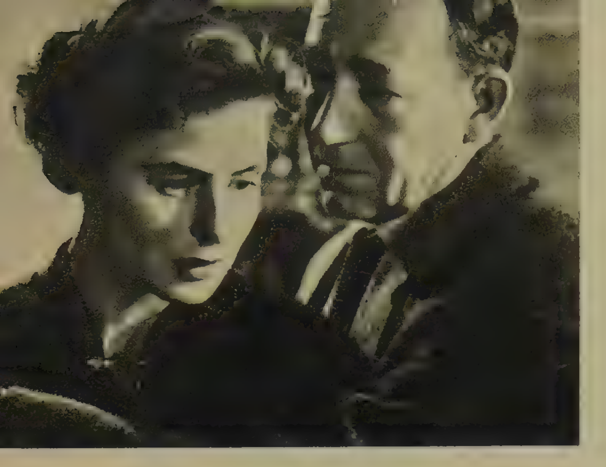
Admirons les compositions si expressives de Bergman dans VERS LA JOIE. Dans la première, le visage du mari penché verticalement sur le visage de sa femme posé horizontalement exprime le souci et l'inquiétude. Celui de la jeune femme est clos sur quelque chagrin. Mais de part et d'autre la lumière dit la tendresse.



Dans la seconde, les corps sont parallèles et séparés, les dos durcis, les visages fermés (yeux et lèvres) et l'ombre dominante indique le dissentiment et l'opposition.



Dans la troisième, le visage de Marthe, en plein feu, est ouvert et confiant, la bouche appelle tandis que lui, dans l'ombre, demeure réticent et enfermé dans le refus.



Deux attitudes d'Ingrid Bergman chargée par son mari Roberto Rossellini d'exprimer des aspects agoniques de l'aventure conjugale. Le metteur en scène a fait de ce beau visage d'actrice un visage humain merveilleusement sensible où s'inscrit la difficulté d'être soi-même et mère et épouse. Jamais avec d'autres réalisateurs elle n'a atteint ce degré d'authenticité. Ici, dans EUROPE 51, c'est une sorte d'angoisse métaphysique du bien à faire qui l'oppresse jusqu'à la déraison. Dans VOYAGE EN ITALIE, un ménage anglais connaît soudain une crise due à la superficialité de dix ans de vie conjugale mondaine. Sur l'image, ils s'affrontent. La souffrance du mari montre l'acuité de leur dissentiment et révèle aussi une affection plus profonde que les apparences.







BRÈVE RENCONTRE de David Lean est un classique du cinéma pour avoir exprimé de façon sobre, juste et pleine la tentation de l'évasion dans la vie conjugale. L'ensemble de l'histoire se présente comme un retour en arrière, la voix « off » est à la fois celle du souvenir et de la conscience. La banalité choisie du décor soutient étonnamment cette tragédie tout intérieure. Le cadre nocturne et éphémère (la gare où passent les trains), la vulgarité des objets mettent en relief la précarité de l'illusion des amants perdus dans la nuit et dans leur cœur.

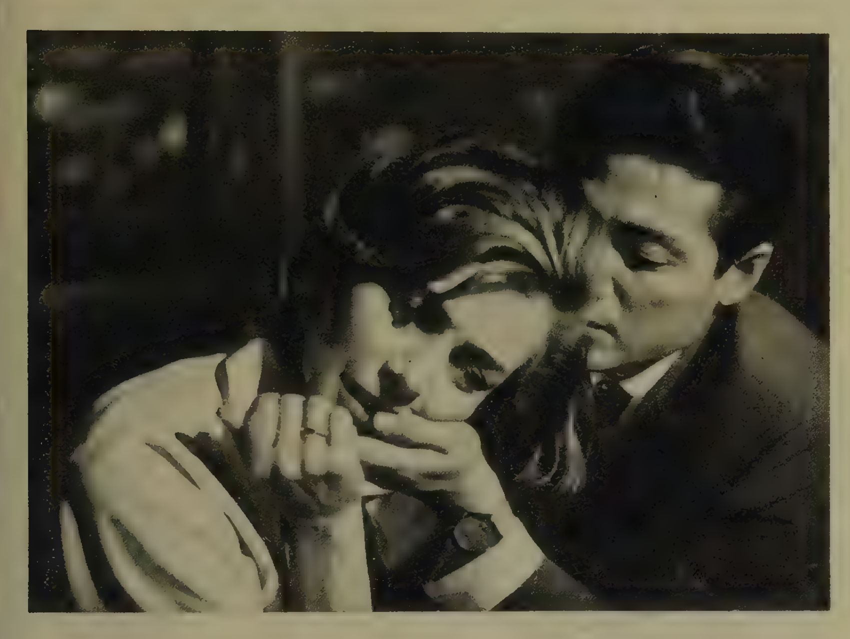
Dans l'image précédente, l'étreinte des amants paraissait les défendre de l'hostilité des choses, ici, le décor est aussi banal mais eux commencent à se séparer. Laura seule est de face et ne regarde qu'en elle-même : la veulerie des mensonges, des rencontres en cachette, le chagrin de trahir son mari et ses enfants montent en elle et la submergent. Alec, le docteur, comprend et n'ose la regarder. Ils sont assez nobles pour se sentir ensemble coupables et en souffrir. La composition est simple, mais très expressive. Celia Johnson et Trevor Howard sont parfaits dans leurs rôles.

Laura est revenue à la réalité valable : son mari, ses enfants, mais combien saignante. Lui qui, infiniment discret, a cependant tout senti, la remercie. Son bras la protège et l'entoure doucement sans violence, avec la patience et la foi d'un amour renouvelé.





Le même Trévor Howard, remarquable Scobie du FOND DU PROBLÈME. Maria Schell, dans un de ses premiers rôles, est si vraie, si directe, si touchante, et cependant, pour Scobie, la tentation, le péché, l'amour impossible.



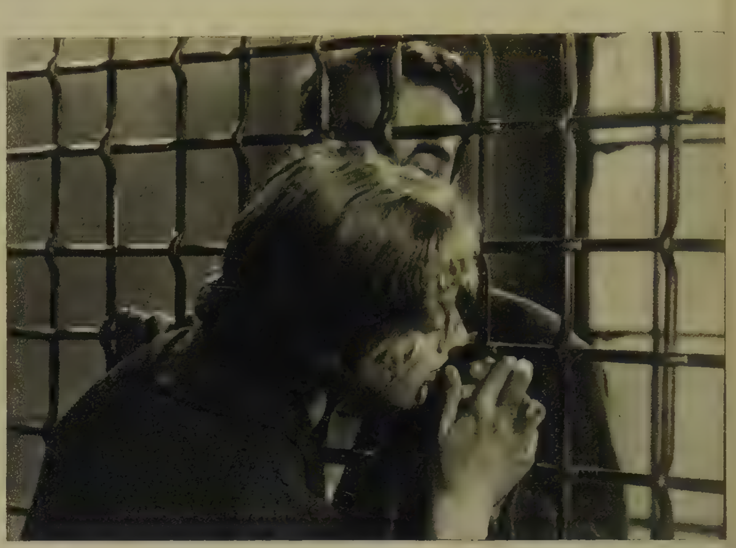
HIROSHIMA MON AMOUR d'Alain Resnais a rendu avec une intensité extraordinaire et une totale intériorité, dues autant au renouvellement des formes qu'à l'interprétation d'Emmanuelle Riva, le drame de l'amour impossible. L'anarchie de la passion apparaît ici dans toute sa monstruosité, mais aussi ce que Mauriac appelle *l'esprit métaphysique* de l'amour et ce désir d'absolu qui aspire à enclore l'éternité « dans un embrassement d'une heure » et se trouve incapable « d'aimer la créature sans la défier ». La moralité de cette œuvre immorale réside dans son authenticité humaine, dans le courage d'être descendu jusque dans les abîmes de détresse des cœurs : « *De profundis clamavi* ».

L'amour impossible est un thème vieux comme le monde. Le mythe d'Orphée l'a chanté comme celui de Tristan et d'Yseult. S'il est si profondément ancré dans le cœur de l'homme que la réalité déçoit ou désespère, n'est-ce pas le signe qu'il ne peut trouver son apaisement et la plénitude désirée qu'en Dieu ? Dans la réalité quotidienne, il se présente souvent comme une passion irrésistible et qui n'a cure d'aucune loi, d'aucune fidélité. Il brûle et ravage et ne laisse après lui que cendres et détresse. Le cinéma, à son tour, a repris magistralement ce thème éternel. Sur ce plan, les amants adultères de DIES IRAE de Carl Dreyer. Tout semble vénéneux et ensorcelé dans cette image.





ORFEU NEGRO. Une barrière de bambou sépare symboliquement les amants du bonheur rêvé. La souffrance et la révolte donnent à cette œuvre de Marcel Camus un accent particulier qui transcende nettement l'aspect folklorique et coloré du décor. La musique elle aussi est lancinante. Au contraire, dans PICKPOCKET de Bresson, c'est à travers la grille du cachot que les héros se sont rejoints : « O Jeanne, pour aller jusqu'à toi, quel drôle de chemin il m'a fallu prendre ».





V. « Vivre un grand Amour ».

Tel est le titre d'un film anglais qui a transposé au cinéma *La Fin d'une Liaison* de Graham Greene. On sait qu'une jeune femme y sacrifie son bonheur ici-bas pour le salut de celui qu'elle aime. Donner sa vie pour ceux qu'on aime, ce n'est pas seulement mourir héroïquement, c'est plus souvent vivre dans la patience, la nuit du cœur et bien souvent la séparation.



Chaplin a plus d'une fois mis en scène un amour désintéressé qui se sacrifie. LIMELIGHT a traité ce sujet de manière très personnelle et avec une déchirante humanité. Ces deux images montrent Calvero (Chaplin), le vieil artiste qui refuse la main de Terry (Claire Bloom), la danseuse qu'il a arrachée à la mort. L'aimer vraiment, c'est renoncer à elle. L'éloquence est ici tout entière dans la grave beauté des visages.



A la fin de DESTIN D'UN HOMME, le héros à qui la révolution puis la guerre ont tout enlevé recueille un gosse qui, comme lui, a tout perdu. La pitié lui fera retrouver l'amour. La dureté du cadre (le volant), du vêtement, des visages (non rasé, cheveux hirsutes) fait contrepoint à la poignante humanité des yeux.



Chute de LA STRADA. Zampano vient d'apprendre la mort de Gelsomina. Pour la première fois de sa vie, il comprend et il pleure. De cet au-delà où maintenant elle réside, l'amie lui a donné une âme.



ORDET. La foi de Joannes, l'esprit d'enfance et la confiance totale de la petite rejoignent la charité d'Inger : ce sont eux les témoins de Dieu, eux les porteurs de Vie et les faiseurs du Salut.

Le cinéma soviétique *et les réalités spirituelles*

A priori bien des gens pourraient croire que le problème est simple. Le cinéma étant en U.R.S.S. sous la coupe de l'Etat, lequel se proclame matérialiste, la seule conclusion possible serait d'admettre que ce cinéma nie purement et simplement les valeurs spirituelles. Faut-il donc croire que les étiquettes officielles rendent intégralement compte de la réalité ? L'âme profondément vibrante aux choses d'en-haut qui a toujours caractérisé le peuple russe aurait-elle disparu sans laisser de traces au souffle de la révolution marxiste ? Pas plus que l'Occident, où l'on vit sous le régime de la liberté religieuse, n'est pour autant le champion de Dieu - qu'on songe au vide, au nihilisme ou au désordre partout répandus dans l'art actuel ! - on ne saurait affirmer sommairement que l'art des pays marxistes a éliminé toute trace de spirituel. Ce qu'ils ont chassé de la vitrine, il se pourrait qu'on le retrouve dans l'arrière-boutique sous des emballages variés.

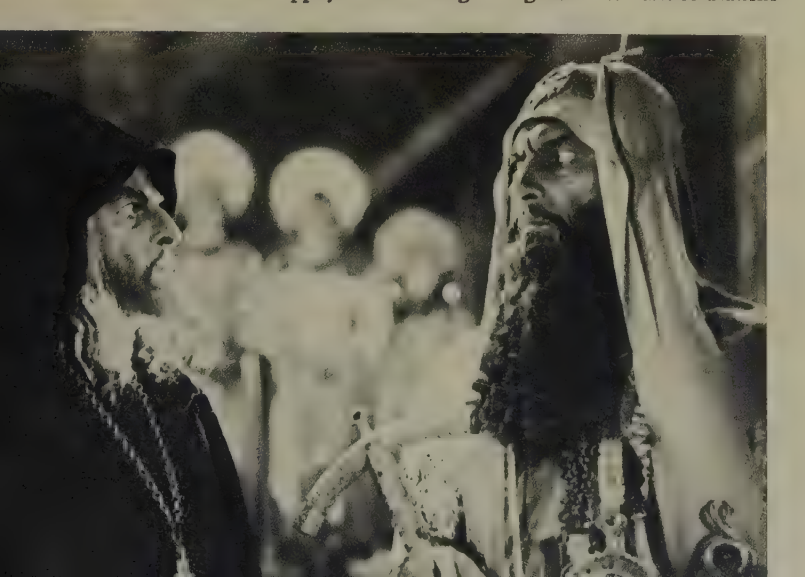
N'oublions pas que les faits spirituels sont loin de se limiter au domaine proprement religieux. Celui-ci coordonne nos rapports avec la divinité en certaines formes théologiques, rituelles, communautaires qui canalisent les courants de force échangés entre la terre et le ciel. Mais Dieu n'est pas qu'un Etre transcendant extérieur à l'homme. Il est présent dans la nature intime de chaque individu - qui n'existerait même pas sans participation à l'Etre infini - et peut être atteint sous cet aspect d'immanence, même en l'absence d'un lien de nature ecclésiale. Oubliant le divin qu'ils qualifient de superstructure anachronique, les marxistes ne peuvent éviter le contact avec son incarnation dans l'homme. C'est ici que la question devient intéressante.

L'OPIUM DU PEUPLE

Evidemment la première attitude que manifesteront en l'espèce les cinéastes soviétiques se situera sur le terrain religieux. L'Eglise est pour eux l'obstacle à vaincre, l'adversaire de la révolution et de l'ordre nouveau à instaurer. On l'accole à tout ce qui représente la « réaction » : l'ancien régime tsariste, le capitalisme, les ennemis allemands d'aujourd'hui, du 13e siècle (ALEXANDRE NEVSKY) et de toujours (une vieille icône russe du Jugement dernier prévoyait aux enfers un compartiment de damnés « pour avoir été allemands » !) ou les ennemis polonais - et catholiques romains - des 16e et 17e siècles. Car les films historiques sont la transposition voulue des événements contemporains.

PIERRE LE GRAND (Petrov, 1937-8), pour vaincre les Suédois et forger la Russie moderne, enverra à la fonte les cloches des couvents et au supplice son propre fils, un bigot méprisable qui a le tort de s'appuyer sur le clergé. Le général de l'armée blanche en lutte contre les Rouges dans TEMPÊTE SUR L'ASIE (Poudovkine, 1928) soutient les lamas bouddhistes de Mongolie aux rites désuets. Dans LA MÈRE (version de Donskoï d'après Gorki, 1955) le pope n'apparaît que pour enterrer le père du héros, mort de misère et d'alcool : encore prend-il bien soin de ne pas se mouiller dans les flaques d'eau du chemin : les fonctionnaires du régime ne se mouillent pas. La religion apparaît encore comme une amère dérision dans LE DUEL (Petrov, 1948, d'après le roman de Kouprine, 1897). Au cours d'une beuverie, un officier chante l'office des défunts à propos du suicide d'une pauvre recrue, souffre-douleur des gradés. Plus récemment, DESTIN D'UN HOMME (Boudartchouck, 1958) associe la cruauté nazie comme la sottise d'un prisonnier russe, demeuré croyant, aux ruines d'une église. Dérision encore dans LE FAISEUR DE MIRACLES (Panteleiev, 1922) dont le héros malin se tire d'affaire en laissant croire à une intervention de la Vierge de l'icône, dans la fourberie des prêtres de LA FÊTE DE SAINT LORGEN (Protozanov, 1935) ou la satire de la foi islamique par le même auteur avec AVENTURE A BOUKHARA (1944).





Toutes les œuvres de Serge Mikhailovitch Eisenstein portent la trace de cet anticléricalisme virulent. L'aumônier barbu du CUIRASSÉ POTEMKINE (1925) dit au matelot révolté, en brandissant sa croix, « Crains Dieu » - c'est-à-dire, selon l'auteur : crains l'autorité injuste des officiers, car elle est voulue par Dieu. Le matelot le bousculera. Pour implorer la pluie, les paysans de LA LIGNE GÉNÉRALE (1929) organisent vainement une procession, la religion couvre la traîtrise du moine russe et l'horrible cruauté des chevaliers teutoniques dans ALEXANDRE NEVSKY (1938-40). Enfin IVAN LE TERRIBLE (1942-44) incarnant comme le prince Alexandre - et comme plus tard Staline, visé à travers eux - le destin de la nation, se heurtera à la puissance de l'Eglise. Dès son couronnement, en pleine cathédrale, il menace. Plus tard, il montera la comédie de l'Extrême-Onction pour éprouver ses fidèles, subira dramatiquement les reproches de son meilleur ami, le moine-métropolite Philippe. C'est dans la cathédrale du Kremlin qu'un traquenard lui sera en vain préparé à l'occasion d'un « mistère » - *Les trois Enfants dans la Fournaise* - qui tend à l'identifier publiquement au roi impie Nabuchodonosor. C'est là aussi qu'il finira plus tard par vaincre définitivement un vieux rival assassiné à sa place sous les yeux de sa mère. On devine la grandeur à la fois sublime et blasphématoire de telles scènes sous la caméra d'Eisenstein.

LE TRANSFERT DES VALEURS RELIGIEUSES

Mais nous reviendrons plus loin sur le cas de ce très grand artiste, que les remarques précédentes sont loin d'épuiser. Auparavant, attachons-nous à présenter une attitude différente devant le christianisme. Marc Donskoï en est le typique représentant. Ce n'est point un fait du hasard qu'il s'est si souvent inspiré de Maxi-

1. : LE CUIRASSÉ POTEMKINE *(Eisenstein)*.
2. : IVAN LE TERRIBLE *(Eisenstein)*.

me Gorki. Mort en 1936, le grand écrivain a donné l'essentiel de son œuvre avant la révolution de 1917, et en fut ainsi le prophète plus que le chantre.

Idéaliste par excellence comme tous les prophètes, Gorki demeure hanté, dans son théâtre ou ses romans, par les problèmes spirituels. Ses BAS-FONDS ont été portés à l'écran par le Français Jean Renoir en 1935, et plus récemment, sous une forme bien plus dure, par le Japonais Kurosawa. Si le mal y prend la forme de la misère sociale, le conflit est loin de se réduire à une injustice de classes. Plus caractéristique encore est MALVA, intelligemment adapté au cinéma par le Russe Vladimir Braun il y a trois ans. Gorki y fait presque figure d'un Dostoïevski qui aurait oublié les réponses chrétiennes à ses questions. Mais les questions y sont posées et nullement en termes sociaux comme il est classique dans la littérature marxiste.

Le chef-d'œuvre de Donskoï, réalisateur aujourd'hui presque sexagénaire, restera problablement sa trilogie sur Maxime Gorki, tournée de 1938 à 1940 et consacrée à l'enfance et à la jeunesse de l'écrivain. Fidèle dans l'ensemble aux très poétiques et émouvants mémoires de ce dernier, la version filmée insiste à diverses reprises sur les références religieuses. La bonne et énergique grand'mère qui prie Dieu avec une confiante familiarité est opposée au grand-père, dévôt formaliste mais puérilement tyrannique, tenant d'un Dieu de crainte dont il faudrait sans cesse acheter les faveurs et calmer la fureur. Dans la grand'mère, dans le vieil ouvrier Grigori, mis à la rue parce qu'aveugle et usé, bientôt sublime d'esprit charitable dans sa mendicité, Donskoï nous montre les vrais chrétiens de l'ancien régime, ceux sur qui repose et pèse de plus en plus durement le vieil édifice social et qui supportent le fardeau sans se plaindre, sachant bien cependant que les vertus ne sont point du côté de ceux qui commandent.

Une séquence est particulièrement frappante dans L'ENFANCE DE GORKI : la mort de Tziganok, l'apprenti. Les deux méchants oncles, qui jalousent ses qualités et se méfient de son intelligence, l'ont chargé d'une lourde croix votive à hisser sur la colline. Nous le voyons gravir le chemin, escorté des deux oncles qui passent sans s'arrêter devant un mendiant - la charité est morte - mais, un peu plus loin, s'arrangeront pour que le jeune homme succombe sous la croix. La référence au calvaire du Christ est explicite, soulignée par la présence dans l'image - une image magnifique - d'une église avec ses bulbes. Tziganok, c'est le peuple crucifié par les riches, les « bourgeois ».

LA MÈRE (1955) d'après Gorki, nous offre une scène toute semblable. Donskoï y montre une sorte de grand prophète barbu et en haillons, Rybine, qui parcourt les campagnes en prêchant la foi révolutionnaire. La police tsariste l'arrête et le bat cruellement au pied d'une église, devant les villageois rassemblés et consternés, mais muets, et dont certains se signent. Ici encore, le rappel du supplice du Christ est clair et très conscient.

La grand'mère déclare dans L'ENFANCE DE GORKI, qu'elle supporte les coups de son mari parce que la femme doit obéir à son époux. Mais son petit-fils Aliocha, le futur Gorki, n'accepte pas l'injustice et se révolte. On notera qu'il est orphelin de père et à peu près abondonné par sa mère remariée : il a perdu ses racines sociales. De même dans LA MÈRE, c'est la mort de l'ouvrier, rongé de désespoir et d'alcool, qui détermine le passage de son fils Pavel au communisme, et c'est le spectacle de l'injustice sociale qui empêchera l'héroïne, la mère de Pavel, de prier devant l'icône comme elle le faisait jusqu'alors. C'est pour ces mêmes raisons que l'ouvrier Rybine s'est fait le semeur de la nouvelle parole.

De tels exemples font toucher du doigt le passage d'une mentalité chrétienne à la foi marxiste. Un ordre social vaut en tant qu'il est porteur d'une tradition spirituelle de vie intérieure et épanouit ses participants. Gorki, et Donskoï après lui, voient les dirigeants de la société faillir à cette tradition et écraser lourdement ceux qui l'ont conservée. Spirituellement orphelins, ils ne songent plus qu'à changer cet ordre injuste, que les justes de la génération précédente maintenaient encore malgré son imperfection. En somme, c'est par fidélité aux principes chrétiens qu'ils passent au camp d'en face. Ils refusent une société stable, où tout l'effort se concentre sur la vie intérieure, où l'action n'est qu'un moyen spirituel, parce que cette société sclérosée et vidée intérieurement les rejette. Quittant une communauté à dominante contemplative, ils sont projetés dans l'action pour l'action, transfigurée en idéal. Ces aliénés sociaux, tournent leurs regards ailleurs et deviennent des extravertis, des errants spirituels en quête d'un nouveau havre où retrouver la charité, la fraternité, le bonheur qui leur a tant manqué.

EISENSTEIN ET LE DIEU HÉGÉLIEN

Revenons à l'homme qui demeure le plus grand génie du cinéma soviétique et peut-être du cinéma tout court. Malgré les difficultés qu'il eut à s'exprimer dans son pays comme à l'étranger - rappelons-nous ses longues années improductives après 1930, l'abandon de QUE VIVA MEXICO inachevé en Amérique, la destruction de la copie presque terminée du PRÉ DE BEJINE en U.R.R.S. - l'évolution esthétique d'Eisenstein est curieuse à noter.

Sa vingtième année l'amène au théâtre en pleine guerre civile. Il y monte des pièces satiriques au service de la propagande rouge, dans un style d'avant-garde qui déconcerte quelque peu le public. De cette comédie satirique conçue dans un esprit que reprendra plus tard Bert Brecht, il émigre vers le cinéma et son réalisme social, où le comique n'a plus guère de place. Il tourne sur un ton plus grave LA GRÈVE (1924) et surtout le fameux CUIRASSÉ POTEMKINE (1925) puissant récit épique où la chaleur de l'action collective prime tout, comme aussi dans son film suivant, OCTOBRE (1928). Notons que cette dernière œuvre, récit de la prise de pouvoir bolchevik, n'est pas construite sans défauts ni lourdeurs. Eisenstein s'essouffle dans l'épopée. Il aspire à des eaux plus calmes.

LA LIGNE GÉNÉRALE (1929) donne une place beaucoup plus grande au lyrisme de la campagne. Les images se font plus contemplatives. Fait à noter, l'auteur, tout en ironisant sur l'impuissance de la religion à résoudre les problèmes matériels, dresse de la procession des paysans, icônes et bannières au vent dans la campagne ensoleillée, une fresque éblouissante. Si éblouissante qu'il la reprendra plus tard dans un épisode d'IVAN LE TERRIBLE, lorsque le peuple vient supplier le tsar, retiré aux environs de Moscou, de revenir au pouvoir. Peu après, lors de sa venue en France, selon le témoignage de Jean Mitry, Eisenstein aimera entrer dans les églises parisiennes, non qu'il soit croyant - toute son œuvre, dont nous avons souligné plus haut l'anticléricalisme, proteste là-contre, quoi qu'en pense tel auteur espagnol qui voudrait en faire un chrétien inavoué - mais parce qu'il est à la recherche du sacré, où qu'il le rencontre.



IVAN LE TERRIBLE *(Eisenstein).*



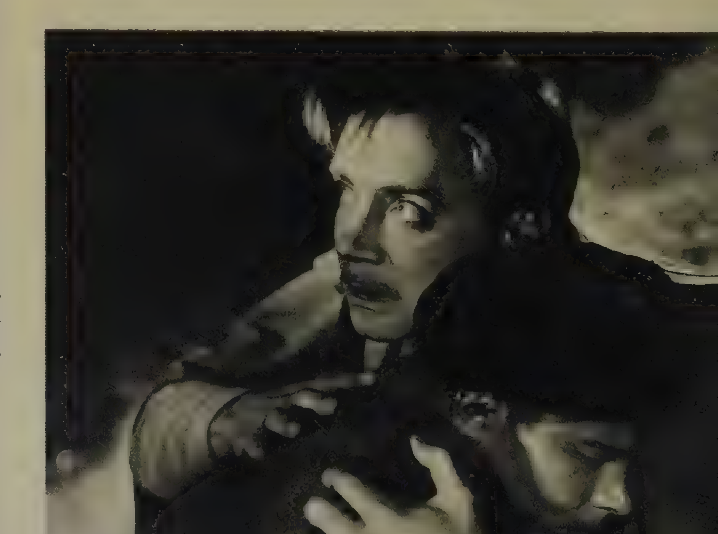
Un sacré qu'il tentera de traduire dans QUE VIVA MEXICO (1930-31) soit en magnifiant la beauté des vieux temples aztèques que côtoient les Indiens aux costumes nobles et simples hérités du passé, soit en enregistrant passionnément la fête des morts, avec la veillée nocturne aux lampions et sa kermesse funèbre aux masques de tête de mort. Que la dure religion aztèque et l'extraordinaire culte christianisé de la mort l'attirent ainsi, voilà qui est à retenir. La terreur sacrée qui émane d'IVAN LE TERRIBLE est déjà là en germe.

ALEXANDRE NEVSKY (1938) marque un retour au genre épique. Toutefois il ne s'agit plus de réalisme social à la POTEMKINE. Une stylisation poussée fait de cette évocation du 13e siècle russe une sorte d'opéra dont la figuration, en certains plans de bataille, laisse même parfois à désirer. Par rapport aux premières œuvres du cinéaste, le rythme s'est ralenti et la tranfiguration plastique et lyrique est devenue la règle. L'architecture verticale et pure des églises, toute radieuse de blancheur et de jeunesse, domine les foules à Novgorod et à Pskov. De même, rayonnant de jeunesse et de noblesse sous le masque de Nicolas Tcherkassov, le prince Alexandre - qui devait être canonisé par l'église orthodoxe, mais il n'en est aucunement question ici ! - semble l'incarnation de quelque saint Georges, tel que le représentent les icônes orientales, cavalier terrassant le dragon.

Après la victoire du lac Tchoud, Alexandre rentre glorieusement dans Pskov reconquise et prend sur le parvis de la cathédrale la place du clergé qui était sorti pour l'accueillir. La puissance temporelle marque ainsi qu'elle prétend s'imposer ou se substituer au pouvoir spirituel. L'image du Christ, en haut du portail de l'église - le Christ, porte du temple et du ciel - flotte au dessus du prince comme un pâle reflet, dans l'éternel, du vainqueur qui a su écraser les forces du mal. Nous voyons Alexandre juger bons et méchants, tel le Christ du « Jugement », mais il reste à l'extérieur du temple, tourné vers la foule.

En revanche, les premières images d'IVAN LE TERRIBLE nous le montrent dans le sanctuaire, durant la cérémonie du couronnement. Il se sent chez lui dans l'enceinte sacrée, il en occupe le centre. Le monarque entend se couronner lui-même - comme devait le faire Napoléon - et ses premières paroles feront trembler les boïars et le clergé. Ivan assume et incarne le destin de la nation, c'est pourquoi la résistance à sa volonté est un crime. Nous reconnaissons la bonne doctrine stalinienne. Là où notre attention augmente, c'est en constatant tout au long du film l'envahissement des symboles religieux sous la forme de décors aux fresques grandioses, de magnifiques chœurs religieux orchestrés par Prokofiev, et d'un constant recours au rite sacré, fût-ce sous la forme plus ou moins sacrilège sus-évoquée. Le rythme est ralenti au maximum : de lentes images à peu près statiques défilent, dont nous avons le temps d'admirer l'expressionnisme aux savantes compositions. Eisenstein se meut ici dans le lyrisme pur, ou plutôt dans le théâtre lyrique, d'où les éléments épiques de mouvement, encore prépondérents sous le montage lourd de NEVSKY, ont été éliminés : même la prise de Kazan est traitée en larges plans fixes.

Ainsi le cinéaste revient-il à l'art théâral de sa jeunesse, mais approfondi, sublimé. Et si nous parlons de sublimation, c'est parce que tout le suggère ici. Par le style, la réalité s'élève ici au rang d'archétype, le monarque et sa cour sont sans cesse mis en relation avec le roi des cieux et ses cohortes d'anges peints sur les parois de la cathédrale et du palais. Les mêmes regards distinguent Ivan et le Christ au visage géant, aux yeux immenses, les gestes des puissances célestes se repètent sur terre ; le meurtre du faible et stupide rival Vladimir, affublé pour un instant des insignes du pouvoir, dans l'ombre de la cathédrale, prend figure de justice immanente sous la fresque du Jugement dernier.



1. : MALVA *(Vladimir Braun).*
2. : LE DUEL *(Petrov).*

Somme toute, Eisenstein essaie d'atteindre le ciel en le reconstruisant à l'image de la terre (on reconnaît ici, inversée, la doctrine d'un saint Bernard). Pour lui, Dieu devient le destin de l'humanité incarné dans le chef, plus fort et plus lucide que tous les autres hommes. Cependant, s'il a le sens, voire l'obsession de l'au-delà, il reste un panthéiste, un hégélien, incapable de dépasser le monde et son mouvement pour atteindre à l'éternel, à la stabilité de la contemplation pure. En tant qu'il est la Loi, Dieu gouverne la marche du monde où tout est devenir perpétuel, parce que seul l'être total, non soumis à la limite, échappe à la constante destruction sans laquelle rien ne se construit. C'est cet aspect du divin que contemple Eisenstein... Mais l'autre aspect, l'amour qui nous attire vers l'Unité transcendante, qui nous transporte au centre du mobile de la roue, dans la paix divine, et doit y ramener un jour le monde créé, l'artiste enchaîné à son idéal d'action, au mouvement de la roue qui tourne, ne saurait le voir.

Par la bouche de son héros, il se lamente. Ivan, à plusieurs reprises, se plaint amèrement de n'être pas aimé. On a tué sa mère durant son enfance, on l'a bafoué, on a empoisonné sa femme ; ses meilleurs amis Kourbsky puis Philippe se tournent contre lui. Le vide s'est fait autour de sa personne et la dernière image du film le montre debout, vainqueur de ses ennemis, terrible et seul, le visage se détachant juste sous celui du Pantocrator qui orne le plafond de la salle du trône. Ainsi le Dieu que nous propose Eisenstein est le Dieu des armées, le Dieu de crainte, nous allions dire un Dieu bourreau et criminel, le visage inversé du Dieu chrétien. Eisenstein tente d'escalader la montagtne du ciel par la face d'ombre et de précipices. Assurément le tempérament du cinéaste, le conflit avec son père, son incapacité à se croire aimé peuvent entrer en ligne de compte. Mais c'est bien aux limites du marxisme lui-même qu'il se heurte - et avec quelle force inouïe ! - dans son dernier film. Il devait mourir peu après, en 1948, âgé de cinquante ans, sans être apparemment sorti de son impasse intérieure. S'il en était sorti, pouvons-nous croire que le régime soviétique lui aurait permis d'en témoigner ?

LE FOLKLORE, VÉHICULE MÉTAPHYSIQUE

Il est un autre domaine, insuffisamment étudié aujourd'hui, où les trésors de la tradition spirituelle se sont accumulés. Trésors dont l'origine est partiellement antérieure au christianisme, qui les a toutefois repris à son compte, généralement au sein des ordres de chevalerie et confréries d'artisans ou tout au moins en liaison étroite avec elles. Il s'agit des contes et légendes qui constituent le folklore. On ignore trop souvent que presque toutes, à l'origine, se rattachaient à des mythes d'initiation par les dites organisations, ou à des mythes cosmologiques, très souvent les deux ensemble. Malgré les déformations ou enjolivures ultérieures, il est généralement aisé d'en découvrir le sens profond pour peu qu'on soit familiarisé avec le langage symbolique.

Le folklore a souvent servi de matériaux aux cinéastes, et ceci, d'autant plus qu'en Russie, les traditions en cause s'étaient mieux conservées que dans nos pays occidentaux. Le thème y est fréquent de la dégénérescence du monde ancien, souvent représenté par un roi ou des parents vieillissants, devenus incapables, cruels ou cupides. La régénération s'opère, par exemple, grâce à l'amour de la jeune vierge et d'un beau jeune homme, l'un ou l'autre d'origine ou de condition modeste (ex. *Cendrillon, Peau d'âne)* parce que le salut vient par l'humilité, comme l'arbre se perpétue dans la graine frêle et apparemment morte, la famille dans l'enfant, la société dans le renouvellement nécessaire par les forces jeunes du peuple, comme la joie intérieure s'acquiert dans le sacrifice et la nuit spirituelle. Il y a là une image du péché et de la rédemption qui s'applique à la fois au monde créé et à l'âme individuelle.

On notera que le thème de l'amour, symbolisant l'union de l'âme - individuelle et collective - avec Dieu, est bien connu dans la Bible (Cantique des Cantiques, les épouses du prophète Osée, etc.) et que celui du salut par le plus humble y reçoit de nombreuses illustrations : Esaü et Jacob ; histoire de Joseph ; abandon de Moïse, futur libérateur d'Israël ; épisode de Rahab, la prostituée ; choix de David, sa victoire sur Goliath, etc. Il s'agit en effet d'élément thématiques, non point arbitraires, mais en relation avec la nature même des choses, l'ordre universel. Ceci explique qu'on les retrouve également, sous des formes variées, dans toutes les traditions non-chrétiennes d'ou le folklore a pu tirer sa source.

Alexandre Ptouchko fut en 1946 le réalisateur de LA FLEUR DE PIERRE, légende recueillie dans l'Oural et qui vient certainement des confréries de sculpteurs. Un jeune pâtre, attiré par une fée, finit par la suivre dans un merveilleux palais-grotte où il devra sculpter une fleur de pierre vivante, le chef-d'œuvre qu'il ne réussissait pas à créer chez le vieil artisan dont il suivait les leçons. Après quoi la fée le laissera rejoindre son épouse et son village.

L'introduction dans le récit d'un méchant seigneur, tyran du village est la marque fort accessoire de l'idéologie marxiste. Par ailleurs le métier constitue ici - c'était la règle autrefois - une voie ascétique, et le héros subit, en la personne de la fée, l'appel de la contemplation, opposée à la vie active, l'épouse qu'il délaisse, mais retrouvera, une fois son approfondissement spirituel opéré, et comme corollaire de la sagesse ainsi acquise. En même temps le jeune homme, redescendant sur terre avec les armes du ciel, rendra la joie au village, de même que tout chrétien participe au salut du monde par le Dieu fait homme.

Du même réalisateur, ILYA MOUROMETS (1958) se rattache aux cycles de chevalerie. Héritier d'une épée miraculeuse, le paysan Elie de Mourom, sur son cheval miraculeux et revêtu de



DESTIN D'UN HOMME *(Bondartchouck).*

son armure d'or, réussira, non sans vicissitudes, à vaincre les affreux Tougans, une horde mongole ennemie du royaume de Kiev, et à délivrer de leurs mains sa femme et son fils. Voici un typique mythe d'initiation chevaleresque sur lequel se greffe une figure du Christ venu sauver le monde en proie au mal. Au point que l'image de la libération des prisonniers du roi Tougan évoque très directement l'icône orientale de la descente du Christ aux enfers, dont les portes volent en éclats. Il est peu vraisemblable que Ptouchko n'ait pas au moins soupçonné, cette fois encore, la signification spirituelle de cette légende qu'il a mise à l'écran avec une fidélité apparemment extrême et sans aucun additif de circonstance. Faut-il en dire autant de son film sur l'opéra SADKO (1953) d'après Rimsky Korsakov, récit d'un voyage initiatique où le héros, nouvel Ulysse, triomphe des obstacles et des tentations avant de retrouver au bercail sa très fidèle fiancée ? Actuellement Ptouchko continue à donner dans le genre légendaire et symbolique avec le *Kalevala* finnois.

De nombreux titres seraient à citer en ce qui concerne le dessin animé soviétique, qui, conçu à l'usage des jeunes spectateurs, a largement puisé dans le folklore. Le ravissant CONTE DU SOLDAT narre l'exploit d'un jovial et courageux héros. Grâce à son bâton, à sa pipe (le feu céleste) ainsi qu'à sa baguette magique, don d'un ascète qu'il a charitablement traité, il sauve une douce fillette des griffes d'un couple de magiciens protéiformes, retrouve ceux-ci au « royaume du bout du monde », les chasse du château qu'ils hantaient. Ils périront avec le vieux roi, fourbe et ingrat envers son libérateur. Il s'agit là du monde envahi par Satan en son dernier âge. Le soldat s'oppose au vieux roi comme le nouvel Adam à l'ancien perdu de péché, et la blanche fillette est une figure de la seconde Eve.

A la confrérie des menuisiers ressortit L'OISEAU MAGIQUE, chef-d'œuvre d'un jeune artisan, que seul son auteur sait conduire dans le ciel (l'ascension spirituelle) vers sa jolie fiancée, tandis que le fils du hobereau local s'y cassera la figure. Les clés symboliques précédentes fournissent facilement la signification du mythe.

LE POISSON D'OR, symbole christique connu, sauve le vieux pêcheur (Adam principe du monde) que risquent de perdre les folies de sa femme (Eve la pécheresse). De même le brochet magique d'EN UN CERTAIN ROYAUME aide le jeune paysan qui l'a épargné - c'est-à-dire qui a reçu les clés du monde des profondeurs et du salut - à sauver le royaume des intrigues ennemies et à épouser la princesse aux côtés de laquelle il règnera. Le même rôle que ces poissons bénéfiques est joué d'ailleurs par le PETIT CHEVAL BOSSU, dont l'aspect difforme cache une invincible puissance (le cheval est le symbole de l'amour divin agissant, donc de la voie spirituelle).

Ailleurs la plus jeune de trois princesses-sœurs, changée en grenouille par une sorcière, triomphe de toutes les épreuves et, grâce à son époux fidèle, échappe enfin au sortilège. Voici un bel exemple du monde identifié à la première Eve et que l'action du sauveur rend à sa vraie nature : la PRINCESSE-GRENOUILLE porte même, une fois délivrée de sa marécageuse condition, les attributs exacts de la seconde Eve, la Vierge : vêtements bleu et blanc au rayonnement argenté, diadème orné d'un croissant de lune. Cela ne s'invente pas. L'Epoux et l'Epouse du « Cantique » se sont rejoints. Le bonheur va régner.

UNE SPIRITUALITÉ « NATURELLE »

Faute d'un meilleur terme, nous rangerons sous cette appellation des sentiments que le cinéma soviétique n'a jamais cessé d'exalter parce qu'ils font partie du fonds intime du tempérament russe. Le communisme s'est contenté de les confisquer à son profit, mais ne saurait inventer ce qui trouve normalement son épanouissement et son terme utile dans l'ascèse chrétienne.

Il règne dans l'ensemble du cinéma russe une chaleur, un climat de générosité que le spectacle des pires cruautés ou la médiocrité artistique des films n'arrive pas à tuer. Alors que la solitude, l'incapacité à sortir de soi, l'impuissance au vrai et profond bonheur, le cynisme, la fatalité d'un destin sans espoir sont les thèmes dominants de notre cinéma, ces sentiments sont presque toujours équilibrés ou surmontés en une vigoureuse note d'espoir. Il semble que l'existence des valeurs supérieures, auxquelles doit s'intégrer et au besoin se sacrifier l'individu, aille de soi chez cette nation ; que, comme dans les romans de Dostoïevsky, la fraternité, l'entr'aide y soient aussi naturelles que le mal, en revanche, est cruel quand un démon y domine l'homme ; que la communion des croyants marxistes soit le simple démarquage de la communion des saints chrétiens et porte à des dévouements ou sacrifices aussi poussés au service de leur idéal, réputé purement terrestre, que chez des âmes religieuses croyant à l'au-dela.

L'épanouissement dans l'immensité de l'espace, image si fréquente dans les films russes (ex. Eisenstein et ses ciels immenses) traduit un sens de l'infini qui manque beaucoup chez nous, et le fleuve chez de nombreux cinéastes, spécialement avec Donskoï dans L'ENFANCE DE GORKI, devient un symbole cardinal, la figure de la vie universelle qui roule et emporte dans son large courant les joies et les souffrances, les efforts et la mort des hommes. Voyez comme ce leit-motiv revient avec insistance avant et après la mort de Tziganok ou sous les yeux du chimiste et du petit Aliocha.

Les péniches sur le fleuve, péniblement traînées par les hâleurs en haillons, est-ce seulement l'image de l'oppression sociale ? N'est-ce-pas au moins autant celle des hommes justes enchaînés au monde alourdi par le mal, et qui tirent cependant de tout leur cœur douloureux ? Regardant un bloc de bateaux pourrissant près de la rive, le chantre de Kazan, chassé de la cathédrale, rêvera devant Aliocha d'une nuit où le monde disparaîtrait pour s'éveiller renouvelé, dans une aube radieuse. Plus tard un vieil ouvrier dira au jeune homme, qui commence à écrire en vers, que le monde ressemble à un poème dont les mots auraient été dispersés. Aux poètes, aux prophètes, il appartient de les rassembler, de les rendre à l'unité. Est-ce là encore du marxisme ? Cette admirable parabole, qui vient de la Kabbale juive, a des résonances métaphysiques singulières. Que l'étiquette religieuse y soit ou non applicable, nous reconnaîtrons en de tels éléments des sentiments familiers au chrétien.

INDICES DU PRINTEMPS

Depuis quelques années s'observe une dépolitisation croissante - et actuellement déjà assez large - du cinéma soviétique. Et même de légers signes laissent penser qu'une relative tolérance s'instaure lentement. Notons-en seulement quelques-uns, intéressant notre sujet. Kalatozov ne craint pas de nous montrer la grand'mère bénissant son petit-fils mobilisé contre les Allemands dans QUAND PASSENT LES CIGOGNES (1958). Surtout il y a le cas de MALVA que nous avons déjà cité. La caution rassurante de Gorki a pu jouer, il est vrai. Que penser malgré tout d'un film où aucun problème social ou idéologique n'est traité ; où la lecture de la *Vie de saint Alexis* prêtée à Malva par un contremaître qui la courtise - et l'ennuie - pose à ce cœur indompté de graves questions sur le sens de la vie, le détachement du monde, la charité ; où un paysan s'est fait ermite (laïque) par goût de la méditation ; où un beau et blond vagabond respecte la jeune femme par admiration ; dont, enfin, la conclusion est l'envol symbolique d'un banc de mouettes toute blanches sur la mer dont Malva contemple l'infini ?

Peu à peu l'interrogation spirituelle se fait jour à nouveau sous l'écorce marxiste. Il faut s'attendre à voir celle-ci éclater bientôt. Les bourgeons repoussent. Nous parierions volontiers sur la nouvelle floraison chrétienne qui en résultera un jour. Ce ne sera pas un reflet, une revanche, une « réaction », mais plutôt un dépassement nécessaire.

Jean d'YVOIRE.

INGMAR BERGMAN
à la trace de Dieu



On n'échappe pas à l'envoûtement de ses images.

Dès qu'elles illuminent l'écran tout s'efface. Un magicien s'est emparé de nous, inquiétant. Il nous heurte, nous tourmente, réveille en nous une soif de vie, d'innocence dont il a perdu lui-même le secret. Puis soudain un visage paraît et se livre. Un geste trahit une tendresse fondamentale qui nous inclut. Déjà il nous échappe, mais plus jamais, à moins de nous emmurer volontairement, nous ne lui échapperons. Une question nous tient, lancinante, mais nous préférons cette peine aux fausses résignations.

Cette alternance parfois haletante d'approche timide et de soudaine violence, de rires printaniers et de visages ravagés par tant de désillusions, nous fait ressentir la pudeur d'un grand sensible en quête d'une foi qui, jamais plus, ne décevra.

Jamais on ne devrait oublier combien l'amertume du chevalier du SEPTIÈME SCEAU a marqué Ingmar Bergman. Ce cinéaste si maître de son art a passé par les pires déceptions. Une blessure terrible l'a frappé dans sa jeunesse : un amour jeune, ardent, qui semblait justifier tous les rêves, donner un sens absolu à sa vie, lui a été arraché par un racisme qui, précisément, se prévalait de « vie » et de « pureté ».

Bien pis encore. Quand dans sa douleur il s'est tourné vers ce que, jusqu'alors, il avait considéré comme le plus sacré

1 et 2. LE SEPTIÈME SCEAU.



au monde, la religion des siens, il s'est heurté au formalisme, à un christianisme trop basé sur de pieux sentiments, trop puritain, manichéen même.

La chair, lourde de péché, s'identifiait avec le mal. Seul l'esprit semblait pur, dans la mesure même où il la niait et cherchait à l'anéantir, et l'amour semblait taré à jamais par la présence du désir. Comment croire à un Dieu que ses ministres disaient si lointain, si indifférent à tout ce qui n'entrait pas dans les catégories morales étriquées qu'avaient une fois pour toutes fixées ses pasteurs-fonctionnaires ?

Le jeune Bergman a cherché à dresser un mur autour de sa douleur : le matérialisme scandinave qu'il avait à portée de la main, confortable. Et dans ses premiers films, de cet abri qu'il sentait précaire, il a condamné avec outrance, dessinant dans ses films des silhouettes de ministres hideux, auxquels venaient se heurter des êtres blessés par la vie.

Le pasteur de IL PLEUT SUR NOTRE AMOUR, refusant de bénir l'union de deux enfants perdus et tourmentés, force la petite Maggie, pécheresse, d'attendre son enfant dans un asile, l'amenant par ce formalisme hideux à se réjouir de voir son enfant mort-né. Celui de MUSIQUE DANS LES TÉNÈBRES oppose uniquement de froides raisons sociales à l'amour éprouvé d'une jeune femme et d'un aveugle qui passent outre à ses conseils et trouvent enfin un peu de bonheur. Il y a encore le pasteur de SOMMARLEK, jouisseur et moraliste qui jamais n'a pris la peine de comprendre la douleur lancinante de la petite Marie, dont le fiancé est mort. Aussi, dans la LEÇON D'AMOUR, ne sera-t-il plus que le ministre ridicule dont la présence n'a plus rien d'essentiel : un officier d'état-civil.

Dans le SEPTIÈME SCEAU, Bergman soudain se déchaîne contre ce sacré purement formel. Le moine impitoyable qui exorcise la sorcière — cette victime innocente d'une communauté angoissée et cruelle —, celui aussi qui écrase la foule des pénitents dans un discours inhumain, pousse à des gestes hystériques un peuple déjà trop enclin à considérer Dieu comme un tyran que l'on tente d'acheter au prix du sang, au prix de l'innocence sacrifiée et sans le moindre réflexe d'amour. Les gestes mêmes que l'Eglise de ces temps tourmentés condamnait de toutes ses forces comme contraires à l'amour et à la charité.

Dans ses premiers films déjà, presque instinctivement, et plus explicitement encore dans ce film merveilleux, le cinéaste est à la recherche d'un sens à donner à la vie. En prônant l'amour humain comme unique raison de vivre, en défendant l'essence même de la vie dans un nonconformisme aussi peu nuancé que généreux, il s'est aventuré dans un courant de vérité auquel il n'échappera plus. Il a cru tuer Dieu. En frappant son image, il n'a fait que décaper un visage encrassé des scories trop humaines qui la cachaient.

Le matérialisme dans lequel il s'est confiné le déçoit. C'est l'enfer de tout. Et il suffit à l'homme sincère de s'en dégager un instant pour découvrir des réalités qui le contredisent.

Le désespoir du matérialisme, de chaque possession limitée aboutissant à une soif de plus en plus inassouvie, pousse à la mort. Pourquoi ne pas en finir avec l'enfer et rechercher le néant de tout ? Et voilà que soudain le désespéré se cabre devant cette fin-là. Un désir immense de vivre s'empare de lui et il découvre avoir trouvé une justification à cette vie qui soudain est devenue sacrée.

Il y a dans LA PRISON, ce film tragique qui, douloureusement, a condamné Dieu à mort, une recherche saisissante de l'essence même de la vie. Comme dans tous les films de la première période de Bergman, sa justification doit se trouver dans une forme d'amour. Des couples se cherchent dans la nuit de tout et leur jeu est beaucoup plus qu'un marivaudage sans lendemain.

Mais plus que dans les couples, la vie se révèle déjà à travers celle qu'elle marque si profondément dans tout son être : la femme et, en elle, cet appel étrange et contradictoire en apparence avec celui de la chair : l'innocence.



1 et 2. LE SEPTIÈME SCEAU.

La petite Brigitte-Caroline a rêvé d'un amour. On a abusé de son innocence, tué son enfant, prostitué son corps. Elle a fui éplorée, puis, poussée par la peur de la solitude, elle est revenue auprès de son faible fiancé. Vendue encore une fois, elle refuse. Tout son être se révolte. Partout elle se heurte à la perversion de l'amour. Elle se tourne alors vers la mort qui, dans une vision pacifiante, lui a tendu un joyau mystérieux.

Dans un monde clos à l'amour, cette promesse étrange de paix sera peut-être la réponse à sa soif de plénitude. Mais au moment où elle meurt, un enfant pleure et soudain tout son être se tend vers la vie qui fuit en elle. Dans cet appel elle a reconnu une réponse à son besoin d'amour qui est de créer et de protéger la vie.

Cette vie est si sacrée que dans LA SOIF le fait de l'avoir vu détruire en elle par



des manœuvres criminelles déclanche chez Ruth, stérile, le cri : *« C'est l'enfer ! »*

Mais dans VERS LA JOIE, la jeune Marta qui a trouvé en Stig l'époux fidèle à jamais, nous apparaît toute irradiée de bonheur. La vie vient d'éclore en elle. Elle presse contre son cœur le petit ours de peluche de ses jeux maternels de fillette. Son désir innocent d'alors est devenu tendre certitude.

Dans la nuit même du matérialisme, la vie qui peut jaillir de l'amour permet de reculer les frontières de la mort. L'enfant nous prolonge et en retour tient éveillé en nous le désir d'innocente pureté. Il clarifie l'amour, il justifie le couple, il donne un sens à cette rencontre qui rend supportable l'enfer de la vie : à deux les soucis et les joies se partagent. Avec l'enfant ils se justifient.

Peu à peu, la vie prend tout son sens pour Bergman. Les approches multiples, hésitantes, sur le mode tragique ou léger en dégagent les constantes. Elle est encore la seule réalité, enserrée dans les limites de la mort. Celle-ci n'est vaincue que provisoirement par une fécondité qui demeure soumise à sa loi. Sa perspective n'est encore rendue que supportable par l'union de ces deux êtres qui s'accrochent l'un à l'autre, qui unissent leurs forces pour oser vivre et qui, dans cette union, sortent de la solitude insupportable en cherchant la joie de l'autre.

Comme la vie de l'enfant, mis dans un monde impossible au point que des hommes refusent de l'admettre par peur de vivre, la fidélité est fragile. Mais elle est essentielle. Sans elle, la vie redevient enfer. Là où elle est menacée ou absente, plus rien n'a de sens. Et il suffit de scruter le merveilleux visage tendu, osant déjà sourire, de Marianne dans le sketch de l'ascenseur de L'ATTENTE DES FEMMES pour en mesurer tout le sens.

Un mari volage et une femme inquiète sont bloqués dans un ascenseur. Ils doivent y passer la nuit et l'isolement finit par mettre leurs âmes à nu. Les masques tombent, rien n'a plus de sens que leur mutuelle présence. Et la nuit leur révèle soudain tout ce que la vie a de sacré dans leurs êtres si différents et tellement indispensables l'un à l'autre. Leur vie n'a de valeur que dans la fidélité. Une aventure banale prend soudain tout son sens au moment même où la vie jaillit de leurs jeux incertains.

Mais celle pour qui l'amour n'est que jeu sans conséquence se blesse à sa propre immaturité. Il lui suffit de rencontrer le refus de l'homme fidèle à un unique amour comme Nelly, lorsque vainement elle tente de séduire Stig (VERS LA JOIE), pour qu'éclate le désespoir qui va se transformer en volonté destructrice de vie. Ce visage fait pour rayonner la vie toute pure et spontanée, est ravagé par les larmes en une troublante contradiction.

Bergman cherche, tâtonne. Il n'a qu'une certitude : la vie est sacrée et seul l'amour humain semble lui donner un sens. Mais ce sens, quel est-il ?

Il en a cristallisé l'essence dans son rêve de paradis : un amour innocent, des îles ensoleillées d'où le mal et la mort seraient bannis à jamais.

Dans les JEUX D'ÉTÉ il rompt lui-même l'enchantement sans encore abandonner le rêve. Ce paradis paraît impossible. Les enfants qu'il y réunit sont atteints par l'impureté d'un monde taré et leur innocence y étouffe. La mort guette leur angoisse et la petite Marie qui, dans sa loge de ballerine se souvient de sa douleur à la mort de Henrik, n'a plus qu'à se démaquiller le visage et le cœur, pour regarder en face la vérité que le douloureux cynisme du maître de ballet fait éclater.

Bergman reprendra son rêve dans UN ÉTÉ AVEC MONIKA en un accès de naturisme ; mais là aussi le paradis se détériore dans les excès d'une chair qui se voulait innocente.

Puis une dernière fois il lancera les hommes en quête de vie dans le tourbillonnement frivole des SOURIRES D'UNE NUIT D'ÉTÉ. Et encore une fois, tout finit par se briser et les fragments qui demeurent reflètent la nostalgie d'un amour si entier qu'il pourrait vaincre l'angoisse de la mort et la grisaille désespérante des lendemains de plaisir.

Bergman trouve enfin la maturité splendide de ses dernières œuvres. Il n'a pas abandonné son rêve de paradis : il l'a transformé, sublimé. Dans l'angoisse d'une vie qui n'a connu que des déceptions, l'homme reprend sa quête.



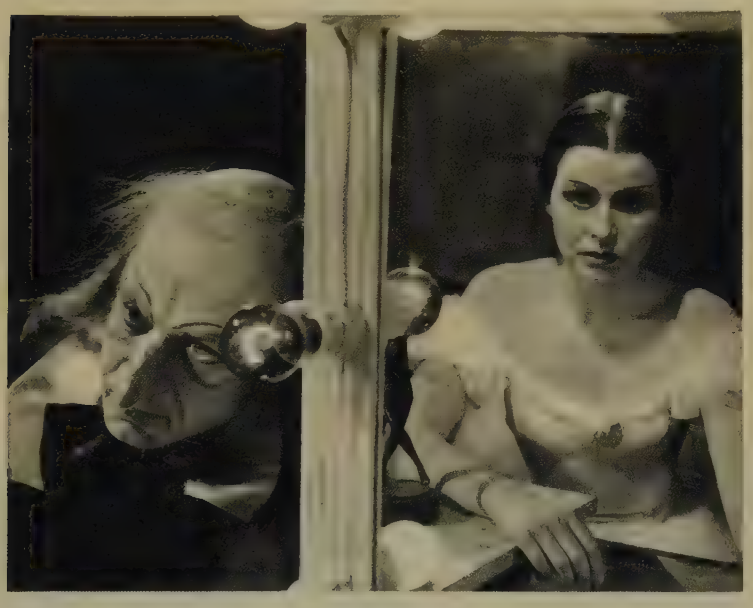


1. JEUX D'ÉTÉ.
2. LA PRISON.
3. VERS LA JOIE.

Il n'a pas perdu foi en la vie : elle est là devant lui, en lui, appel fluide et frémissant. Mais il accepte de la voir telle qu'elle est : mutilée, profanée. Et voilà que le chevalier déçu rencontre le couple idéal : une jeune femme toute pure, gaie, printanière qui caresse et taquine un mari joyeux, ouvert aux réalités terrestres, mais pur au point d'en saisir le sens divin. Deux innocences qui s'aiment et dont l'amour a fleuri dans le petit enfant parfumé de printemps qui provoque leurs jeux. Réalité d'un amour pur, fécond et fidèle, pour qui la vie n'a pas de problème parce que leur amour est entier.

Le chevalier a reconnu en cet amour celui de sa propre jeunesse, il donne sa vie pour le sauver de la mort. Car un amour dont les dominantes sont si spontanément spirituelles doit pouvoir en franchir les limites. Et celui qui l'a reconnu ressent dans tout son être un appel humble mais frémissant vers une éternité de vie, justifiée en un être d'amour infini dont enfin il retrouve le nom : Dieu.





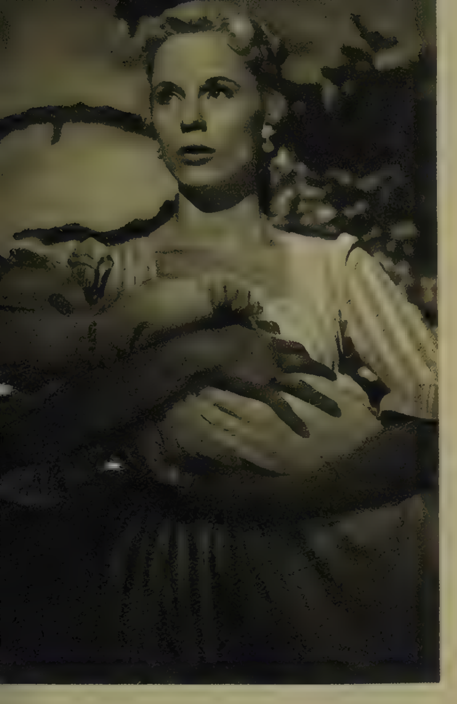
Dieu n'est pas mort. Il se cache, il paraît douloureusement inaccessible, mais il justifie tous les gestes de vie qui participent à l'amour ; jusqu'au geste même de l'athée sincère qui presse dans ses bras la jeune femme que la vie a piétinée et veut lui faire oublier la peine de voir souffrir : *« N'entends-tu pas que je te console ? »* (SEPTIÈME SCEAU).

Il justifie le retour à la bonté du vieillard Borg (LES FRAISES SAUVAGES) dont l'âme retrouve la paix que lui enleva son égoïsme envers sa petite fiancée d'antan, douloureusement figée dans le geste d'amour inassouvi d'un cauchemar atroce. Izak Borg se réconcilie avec la vie dans l'engagement. Il osera tenter la peur de vivre de son fils, pour sauver la vie de l'enfant que porte la tendre Marianne en une fécondité consacrée dans l'amour.

Quant au film tourmenté et troublant qu'est le LE VISAGE, plutôt que d'y profaner le sacré en le comparant à la fausse magie, Bergman rompt l'enchantement de cette dernière et met à nu toutes les âmes. Celles qui se refusent à la question d'une vie qui pourrait justifier l'élan vers l'inconnu, vers Dieu lui-même, sont inexorablement condamnés à leurs propres limites ridicules. Mais les traits dénudés du couple de magnétiseurs qui a reconnu sa faillite se tranfigurent soudain. Sur leurs visages marqués par la douleur transparaît la paix d'avoir maintenu le sens sacré de l'amour dans la fidélité au travers même des pires désillusions.



1. VERS LA JOIE.
2. JEUX D'ÉTÉ.
3. LE VISAGE.



à Dieu l'offrande des siens. Elle en est digne parce qu'elle est frémissante de vie pure et pleine de promesses d'amour intègre : elle est vierge.

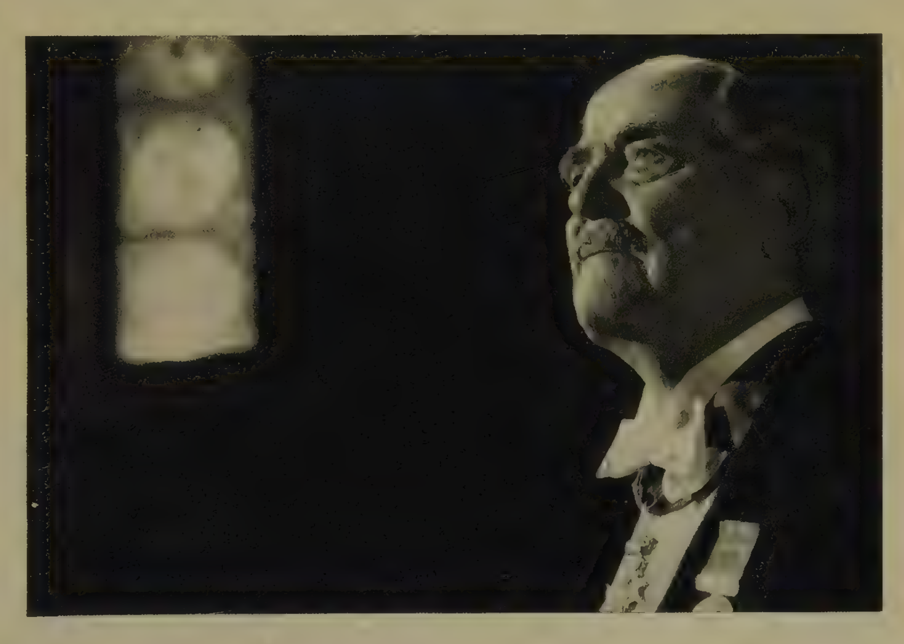
Le mal guette. L'enfant spontanée au cœur ouvert à tous, soudain se sait l'objet d'un désir hideux. Elle est violée, tuée par deux bergers en quête d'aventure. Et saisi d'horreur et de rage vengeresse le père tue les meurtiers qui ont anéanti cet espoir d'une vie qui aurait dû s'accomplir dans l'amour. Sa haine est à la mesure de sa douleur sans issue. Devant le corps de sa petite Karin retrouvée Töre se tourne vers Dieu en un reproche angoissé. « Pourquoi avez-vous permis que l'innocence soit souillée, que la promesse de vie soit brisée ? » Mais les voies de Dieu sont elles plus insondables que le cœur de l'homme ?

Töre regarde ses mains sanglantes. Le mal n'est pas en Dieu, il est dans l'homme. Il était dans son cœur quand, dans une vengeance froide et atroce, il a tué les assassins de son enfant et le petit pâtre innocent qui les accompagnait. Avant de demander des comptes à Dieu, l'homme sincère doit sonder son propre cœur. C'est là que le mal commence qui s'appelle péché et tout péché réclame l'expiation. Comme les bergers païens lui, chrétien, a permis au mal de l'envahir. Et dans un humble geste il présente à Dieu ses mains coupables. Elles lui bâtiront une église à l'endroit même où son enfant si pure est morte : « Car je ne connais pas d'autre voie pour me réconcilier avec mes propres mains ; je ne connais pas d'autre voie pour continuer à vivre. »

Ingmar Bergman qui, dans tant de films a, comme Thomas, réclamé un signe pour croire, s'incline dans Töre en un acte de foi plein d'humilité. Le geste final du chevalier du SEPTIÈME SCEAU s'affirme,

En scrutant de plus en plus le sens d'une vie que toujours il a su sacrée, Bergman, à travers les constantes de l'amour, a scruté le visage de Dieu comme un aveugle qui, anxieux et plein d'espoir, palpe les traits d'un être qu'il voudrait aimer. Mais il n'a pas osé reconnaître encore à Dieu toute sa liberté, tout comme il a hésité à appeler le mal par son vrai nom, qui, définitivement, doit mettre fin aux rêves d'un paradis d'innocence, le péché. La souffrance purifiait les êtres, mais il n'osait la croire réellement rédemptrice.

Dans LA FONTAINE DE LA JEUNE VIERGE, l'homme a reconnu la liberté de Dieu. Il a repris entre ses mains remplies de tendresse, l'innocence, non plus de la bien-aimée, mais celle du fruit de l'amour : de l'enfant. En lui tous les espoirs de vie se justifient. Et la petite Karin qui embrasse son père avec une ineffable tendresse s'en va à travers la forêt, porter





net, définitif. Et quand, soudain, sous le corps de Karin que son père prend tendrement dans ses bras, jaillit la source, la réponse de Dieu n'est plus preuve réclamée, mais libre confirmation dans l'amour.

Dieu vit. Et celui qui, douloureusement, avait proclamé sa mort, l'a retrouvé parce que jamais il n'a vraiment douté du sens sacré de la vie, ni de sa justification par l'amour, pas même dans les ténèbres de l'angoisse et dans les affres de l'incertitude.

Dieu vit et Il est le principe et la fin de toute vie et de tout amour vrai. En son amour existe à jamais le paradis de l'innocence retrouvée qui est le Royaume.

Jos BURVENICH S.J.

1 et 2. : LES FRAISES SAUVAGES.
3. : LA FONTAINE DE LA JEUNE VIERGE.



Deux images du dernier film d'Ingmar Bergman LA FONTAINE DE LA JEUNE VIERGE : le pèlerinage dans la forêt (ci-contre) et la rencontre des bergers homicides (ci-dessus).

Page de droite : Un cadrage saisissant d'ORDET : la réunion de prière.

ORDET

Pourquoi ce film de Carl Dreyer est-il aujourd'hui, comme LA PASSION DE JEANNE D'ARC du même auteur l'était en 1928, le film religieux le plus réussi ? Un montage de citations tentera de vous le dire. Puisque ces critiques expriment au mieux ce qui me paraît essentiel sur la question, je leur ai emprunté leurs voix, qui témoignent en l'occurrence de la valeur d'une certaine critique cinématographique.

Tout d'abord à cause de la beauté de ses images, de *sa perfection esthétique* que le critique athée doit constater autant que le croyant, ainsi Nino Frank dans *l'Express :* « Pour nous en tenir simplement à sa masse et à sa forme, ces cadrages d'une pureté inouïe, ce sens constant du tempo cinématographique, cette sublime prise directe avec les décors aussi bien qu'avec le plein air, cette façon de tirer de ses interprètes leur maximum d'expression et de richesse d'âme, permettent de placer cet ORDET... auprès de LA PASSION DE JEANNE D'ARC c'est-à-dire au ciel des œuvres cinématographiques ».

Ensuite à cause de *l'authenticité des images* résultant de leur épaisseur réelle et de la vérité matérielle, tant des décors que des personnages et du son : condition *sine qua non* de l'expression du sacré. Le monde invisible, en effet, ne peut se dégager que d'une matière visible, solide et réelle. Le symbole n'y est jamais gratuit, il comporte un support d'une existence assurée. « Dreyer lui-même déclare que toute son œuvre tend à capter ce qui se situe entre le réel et l'irréel... Sans doute ne le trahirait-on pas en disant qu'il se situe entre le visible et l'invisible, entre le naturel et le surnaturel. Car ses images gorgées de réel, précises, méticuleuses, toutes soumises à l'objet, et qu'il élabore, éclaire et présente avec la lente conscience de ce paysan qu'il est, Dreyer les charge d'un pouvoir d'incantation, d'un sens second. Il en fait des signes, presque des rites, et son mouvement a la lenteur d'une liturgie ». Ainsi dit Jacques Legay dans la *Revue Nouvelle* de février 1956.

Enfin ORDET est sans doute la seule œuvre qui ose *aborder le surnaturel de front.* Le titre à lui seul est signifiant, puisque ORDET c'est le Verbe, celui du Prologue de saint Jean, la Parole de Dieu qui est ensemble action et révélation. Action qui déroute et dépasse les projets autant que les perspectives humaines et réunit tout dans le Christ selon le mot de saint Paul. Communion qui se réalise par et au-delà des douleurs de l'enfantement.

Du point de vue strictement catholique, on remarquera sans doute que le rôle de l'Eglise est négligé dans ce film. On doit néanmoins reconnaître que ce drame de la foi qui constitue le drame essentiel et unique de cette œuvre ne se résout que dans la charité. Aussi le personnage-clé n'est point Johannès - sorte de témoin de la Parole qui rappelle le Prince Muichkine de l'*Idiot* de Dostoïevsky - ni la fillette, symbole de l'enfance évangélique, mais bien l'être le plus lumineux du film : Inger. « Inger, créature toute de tendresse et de charité, avait été choisie, écrit Henri Agel, pour connaître et faire connaître aux siens le rayonnement de cette seconde naissance, et il fallait la foi absolue de Johannès (j'ajoute : rendue efficace par la foi de l'enfant) pour que se produisît cet accouchement surnaturel qui s'oppose à l'accouchement physique qui n'a pas abouti ».

De ce film, à certains moments insoutenable, et dont Henri Agel affirmait, fort justement à mon sens : « Cruelles, intolérables ces images ? Tout autant que les textes de Catherine de Sienne ou d'Angèle de Foligno. Ce qui est justement admirable dans cette œuvre, c'est le caractère vrai (je dirais même saignant) des personnages et des événements, libérés de tout angélisme. C'est en allant au bout de l'atroce, en évitant de nous ménager... que le cinéma peut dégager le caractère bouleversant et en apparence humainement scandaleux de l'Incarnation » (*Bible et Vie chrétienne,* mai-juillet 1956). L'on peut donc affirmer avec R. Blanchard, dans *Bible et Vie chrétienne* : « Oui, à travers ORDET, le cinéma ce méconnu, ce publicain de la culture, ce « pauvre » peut nous apparaître au milieu des arts d'aujourd'hui comme le plus « capable » de Dieu, le mieux disposé à se laisser toucher par la Parole. »

Hubert HARDT.



POSTFACE



JOHNNY BELINDA *(Jean Negulesco)* : La récitation du Pater lors de la mort du père.

Ce numéro a voulu rendre témoignage, c'est tout. Il ne s'agit même pas d'esquisser un bilan.

De L'ARROSEUR ARROSÉ à HIROSHIMA MON AMOUR, de la JEANNE D'ARC de Mélies à celle de Dreyer, le septième art a sans cesse gagné en intériorité et conjointement l'expression du mystère prenait de plus en plus d'importance dans son développement.

De ces essais, de cette croissance, la thèse de l'abbé Amédée Ayfre : *Dieu au Cinéma* (1) rendait à l'Université un compte judicieux et savant. Tandis que *Le Cinéma et le Sacré* (2) de Henri Agel et d'Ayfre initiait les cinéphiles et que *Le Cinéma au service de la Foi* (3) par Charles Ford en informait le grand public.

Dans la ligne qui lui est propre, *Art d'Eglise* se devait de cueillir un *bouquet d'images,* révélation *partielle* mais concrète d'une présence, symbole aussi de la vie secrète qui sourd au cœur de toute vie, indices du monde invisible inscrit en filigrane entre les lignes du monde visible, prise de conscience, par le truchement de l'image sensible, d'un au-delà des apparences et de l'existence d'une réalité profonde et essentielle sous le réel évident et quotidien.

Pour répondre à ce programme, il fallait d'abord fixer les modalités du choix des images. L'article de l'abbé Ayfre s'avère magistral et définitif à cet égard. La fidélité au sacré autant qu'à *Art d'Eglise* exigeait comme condition sine qua non : *l'existence esthétique,* c'est-à-dire que le film soit une œuvre d'art reconnue comme telle autant par le critique athée que par le croyant. D'où le rejet nécessaire d'un bon nombre d'œuvres peut-être édifiantes mais sans valeur artistique.

L'intériorité étant d'autre part une garantie de l'authenticité du sacré, il était normal de lui donner la primauté. D'où l'absence - qui pourrait surprendre certains - de la majorité des films à tendance «extériorisante », qu'il s'agisse de l'exploitation de la Bible, à la manière de Cécil B. de Mille, de vie de saints (des martyrs du Colisée aux roses de Lisieux), de « tranches de vie religieuse ou ecclésiastique » telles que LES CLOCHES DE SAINTE MARIE ou AU RISQUE DE SE PERDRE.

Non que de telles œuvres ne puissent émouvoir religieusement ni être bénéfiques ; elles contiennent aussi parfois de belles images (ainsi le gros plan final de Pierre Fresnay dans MONSIEUR VINCENT. Mais dans la plupart des cas - exception faite pour CIEL SUR LES MARAIS de Genina - l'expression demeure superficielle et, de ce fait, rétive au sacré authentique.

On s'étonnera également de trouver dans ces pages peu ou prou de manifestations religieuses directes - personnages en prière, cérémonies du culte, attitudes et gestes orants. Très rares sont en effet les cinéastes qui ont affronté le sacré en prise directe et moins nombreux encore ceux qui ont réussi à ne pas le trahir. La plupart des scènes qui tentent de l'évoquer se contentent des extérieurs, et comme ceux-ci ne trouvent dans l'interprète aucun écho profond, ils produisent une impression de faux comme un décor de carton pâte. Les extases et les extravagances d'une vie de saint, coupés de l'intense ferveur qui les a suscitées et les explique, rendent un son faux et demeurent incomprises. Seuls un Dreyer, un Bresson, un Glenville (dans le PRISONNIER) et quelques autres atteignent à cette hauteur.

Tandis que le poète qui sonde passionnément l'humain aboutit insensiblement à la dimension du sacré et la livre, nous dirions presque à son insu. D'où le grand nombre de plans apparemment profanes mais dans la transparence desquels apparaît *en creux,* le sacré. Comme un désir ou comme un reflet fugitif : des pas dans le sable qui révèlent que « son île est mystérieusement habitée ». Comment ne pas songer aux mots de Madame Teste *(Monsieur Teste* de Paul Valéry) : « Il y a dans son langage je ne sais quelle puissance de faire voir et entendre ce que l'on a de plus caché... Et cependant ce sont des propos humains que les siens, rien qu'humains... »

Et l'explication de Romano Guardini : « Derrière ce qui est visible apparaît quelque chose de mystérieux à quoi nous sommes mystérieusement accordés, quelque chose qui se distingue de chaque être et qui seul lui confère son ultime poids d'être. Cet *essentiel primordial et universel* qui se trouve derrière l'essence des choses, c'est la réalité religieuse ».

Le vrai, le grand cinéma sent cela et l'exprime plus qu'il ne le pense.

Si, d'autre part, nous nous sommes volontairement bornés au film *de fiction,* c'est parce que nous espérons, vu l'importance du sujet, qu'un numéro entier sera un jour consacré aux autres catégories (ainsi d'ailleurs qu'à la production de l'Extrême Orient). Personne ne doute en effet qu'il n'y ait beaucoup à dire, tant à propos du documentaire religieux (par exemple LOURDES ET SES MIRACLES, de Rouquier) que du film d'art, qu'il s'agisse de commentaires sur l'architecture et la peinture ou de poèmes, comme LES GISANTS de J.F. Noel, L'EVANGILE DE LA PIERRE de A. Bureau ou LUMIÈRE DES HOMMES du Belge Edmond Bernhard.

(Voir la suite, couverture p. III.)

THE CINEMA AND SACRED VALUES

Wishing to bear witness to the presence of sacred values in the cinema of today, we judged it appropriate to open this issue of *Art d'Eglise* with an article in which the cinematographic portrayal of the supernatural would be studied, with a view to determining the different forms it may take and the essential conditions which it must fulfil. The article of abbé Ayfre performs this task in an exemplary manner.

In Christianity sacred values always bear a relationship to the Incarnation. This relationship, which is a decisive one, can express itself in various ways. Abbé Ayfre considers two such forms of expression as in some way essential. One form places the accent on the *transcendence* of the divine, which remains operative within the bounds of the Incarnation. It receives its typical expression in the Liturgy, whose mode of evocation is indirect and consequently highly stylized. In itself, this way is the most perfect, being the most pure. The second way, on the contrary, places the accent on the **incarnation** of the transcendent. Its mode of expression is more immediate, more directly linked up with life. From this viewpoint we may maintain that, since the coming of Christ, the face of any man is capable of evoking for his fellows the human countenance of God. Here the model of the supernatural seems to be the existence in real life of the saints and, by extension, even of the poor and of sinners, in so far as these latter are called to conversion and salvation, thus becoming living signs of God's mercy.

The cinema is familiar with both these ways. The first, that of stylization, has produced the masterpieces of Bresson and of Dreyer ; here the world of appearances undergoes a progressive purification, and ascends to the very threshold of the invisible while respecting its invisibility, or rather its transcendence. The second way is associated with men like Rossellini, Zavattini, Fellini. Here the supernatural is presented with the faintness of a watermark and with supreme discretion, imprinted in the faces of saints, poor folk and sinners. Along both lines of approach we are obliged to recognize that successful productions are rare. They suffice however, to show that there are instances where the cinema has succeeded in witnessing to the supernatural by authentic modes of expression, and these latter rank among the greatest and most effective of all time.

The second article, that of abbé Hardt, purposes to set in relief the insertion of sacred values within the different phases of love, this latter being envisaged in its human fullness.

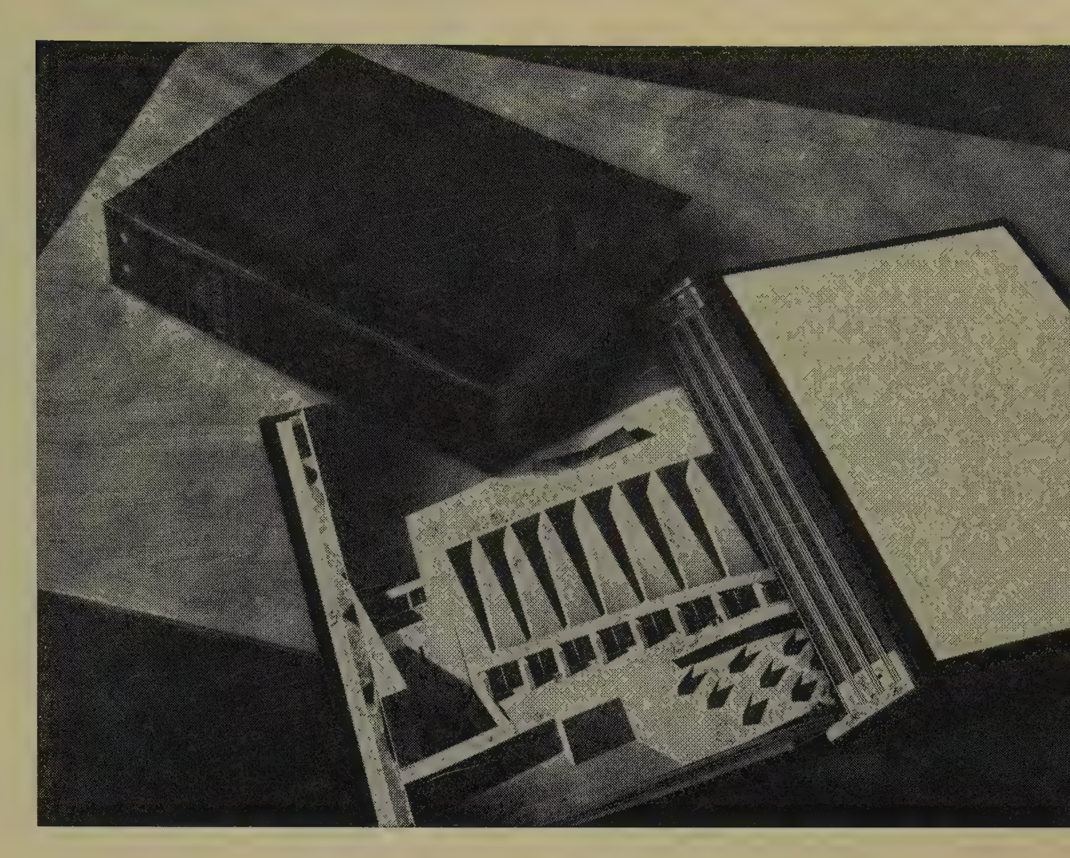
Pictures of adolescence and of solitude evoking the difficulty of existence are fellowed by others showing love's many faces : at first the timid hope of those early meetings, then mounting confidence and the exuberant time of promises and of flowers, and, finally, the plenitude of communion. Then follow the trials, the conflicts and sacrifices which mark the growth, and measure the strength of fidelity. From the last pictures will emerge the very meaning of love, the aspirations of our hearts towards the absolute and the transcendence of human love.

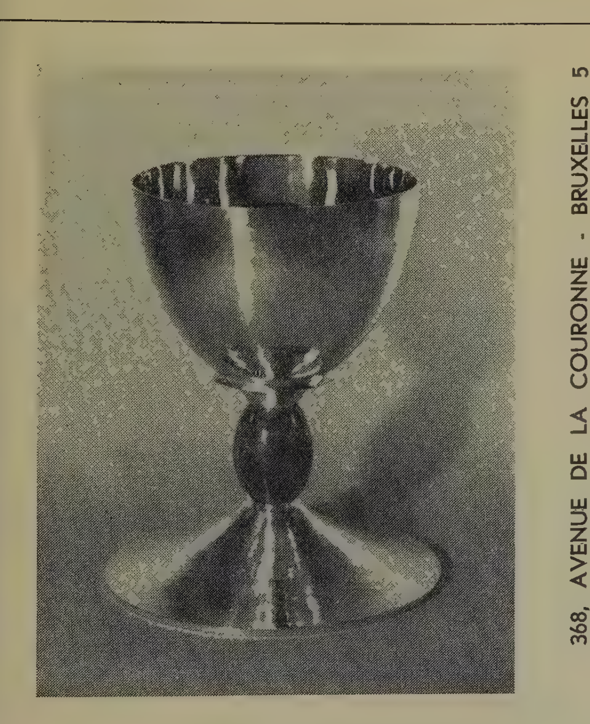
From the point of view we are now considering, the survival of sacred values in Soviet films presented a particular interest by reason of the importance of the Soviet school in the history of the cinema, and, above all, by reason of its revolutionary and atheistic origins. Jean d'Yvoire, a specialist ine question, shows us in his árticle, how, beside the « inverted » mystique of an artist like Eisenstein (who has transposed into Communistic messianism the aspirations of a soul drawn by the absolute), there are many signs in the Soviet productions which reveal the presence of an ever-living religious sentiment, and this in spite of the official climate of irreligion. This also emphasizes the healthy and altogether human character of the great achievements of the Russian cinema from Donskoi to Bondartchouk.

The young Swedish master, Ingmar Bergman, deserved a special study by reason of the fertility of his creations as well as of the spiritual adventure which constitutes their central theme. Père Joseph Burvenich was clearly the man to guide us along the inner searchings of the author of «WILD STRAWBERRIES ». The seriousness with which human love is there portrayed as well as that preoccupation about God so characteristic of the author's principal films (DET SJUNDE INSEGLET, etc.) are here brought to light and examined with as much attention as sympathy. Ariadne's thread is here human love, which dissatisfied with the sensual, moves progressively and simultaneously from Eros to Agape.

Finally hommage is rendered to Carl Dreyer's « Ordet ». This particular production can in fact be considered the masterpiece of religious cinema, and that by reason of its aesthetic perfection as of the courage with which it tackles a frankly religious theme, namely the life of faith in a group of believers. The title itself constitutes a programme. ORDET = the WORD, the Word which is life, the true life which animates all the characters portrayed. The film possesses the additional merit of a superb interpretation, always on a level with this vast subject.

In a « post-face » we point out while explaining the omissions and limits of this issue. Confining ourselves to fiction films, it was necessary to choose from among the available photographs those which would best illustrate our subject. As for the themes studied, they were chosen by reason of their importance in the seventh art, their popular interest and their relevance at the present moment. (tr. V.R.)







FILMOGRAPHIE BREVE

Désireux d'épargner au lecteur toute érudition inutile, nous nous sommes contentés de reprendre ici les principaux films cités ou qui ont servi à illustrer ce numéro. Pour chacun, nous avons donné le réalisateur, le pays d'origine, la date de création et parfois l'un ou l'autre détail supplémentaire, susceptible d'intéresser, tel que sc. l'auteur du scénario, m. le compositeur de la partition musicale, ac. des noms d'acteurs. Le sigle t renvoie au texte, le sigle ph aux reproductions d'images.

(Les) Anges du Péché : Robert Bresson, FR, 1943, dialogues : Jean Giraudoux, t, p. 375.

Attente des Femmes, « Kvinnors Vantan » : Ingmar Bergman, SU, 1952, ac. Maj-Britt Nilsson, Eva Dahlbeck, Gunnar Björnstrand, t, p. 395.

(Il) Bidone : Federico Fellini, IT, 1955, m. Nino Rota, t, p. 376, ph, p. 374.

Brève Rencontre : David Lean, GB, sc. Noël Coward, ac. Célia Jonson, Trevor Howard, t et ph, p. 384.

(Un) Condamné à Mort s'est échappé : Bresson, FR, 1956, t, p. 375, ph, p. 370-371.

(Le) Cuirassé Potemkine : Serge-Mik, Eisenstein, URSS, 1925, t, p. 388-389, ph, p. 388.

(Le) Destin d'un Homme : Serge Bondartchouk, URSS, 1959, t, p. 387-388, ph, p. 387, 391.

(L') Enfance de Gorki : Donskoï, URSS, 1938, t, p. 389, 393.

(L') Été avec Monika, « Sommaren med Monika » : Bergman, 1952, ac. Harriet Andersson, t, p. 395.

Europe 51 : Roberto Rossellini, IT, 1953, ac. Ingrid Bergman, ph, p. 384.

Fleur de Pierre : Alexandre Ptouchko, URSS, 1946, t, p. 391.

(Le) Fond du Problème, « The Heart of the Matter » : George More O'Ferrall, GB, 1953, d'après Graham Greene, ac. Trevor Howard, t et ph, p. 384.

(La) Fontaine de la Vierge, « Jungfrukallen » : Bergman, SU, 1960, t, p. 396, ph, p. 396-397.

(Les) Fraises sauvages, « Smulstronstallet » : Bergman, SU, 1957, ac. Victor Sjöstrom, I. Thulin, G. Björnstrand, t, p. 396, ph, p. 397.

Hiroshima mon Amour : Alain Resnais, FR, 1958, t, p. 385, 400, ph, p. 385.

(L') Invitée à la Noce, « Member of the Wedding » : Fred Zinneman, USA, 1957, d'après le roman de Carson Mac Cullers, t et ph, p. 379.

Ivan le Terrible : S. Eisenstein, URSS, 1933-1944, m. Serge Prokofief, t, p. 388, 390-391, ph, p. 369, 388-389.

(Une) Leçon d'Amour, « En Lektion i karleh » : Bergman, SU, 1954, ac. E. Dahlbeck, G. Björnstrand, H. Andersson, t, p. 378-379, 382, 394, ph, p. 378-379, 382.

(La) Ligne générale : Eisenstein, URSS, 1928-1929, t, p. 388-389,

Limelight (Feux de la Rampe) : Charlie Chaplin, GB, 1952, t et ph, p. 386.

Jeux d'Été, « Sommarlek » : Bergman, SU, 1950, ac. Maj-Britt Nilsson, t, p. 380, 395, ph, p. 380, 395-396.

Johnny Belinda : Jean Negulesco, USA, ph, p. 400.

Journal d'un Curé de Campagne : Bresson, FR, 1950, t, p. 375, ph, p. 377.

Jour de Colère (Dies Irae) : Carl Dreyer, DA, 1940, t et ph, p. 385.

Malva : Vladimir Braun, URSS, t, p. 392, ph, p. 390.

Nazarin : Luis Bunuel, MEX, 1959, ph, couv. p. IV.

Orfeu Negro : Marcel Camus, FR-IT-BRES, 1959, t et ph, p. 380, 386.

Onze Fioretti : Roberto Rossellini, IT, 1950, t, p. 376, ph, p. 376.

Ordet : Carl Dreyr, DA, 1955, t, p. 369, 375, 382, 387, 399, couv. p. III, ph, p. 372, 382, 387, 399.

Alexandre Nevsky : Eisenstein, URSS, 1938, m. Prokofief, t, p. 388, 390.

(La) Passion de Jeanne d'Arc : Carl Dreyer, DA, 1928, t, p. 369, 375, 399, couv. p. III.

(Le) Pickpocket : Bresson, FR, 1959, t, p. 375, 386, ph, p. 386.

(La) Prison, « Fangelse » : Ingmar Bergman, SU, t, p. 395, ph, p. 396.

(Au) Prix de sa Vie : Marc Donskoï, URSS, t et ph, p. 380.

(Quand) passent les Cigognes : Michel Kolatozov, URSS, 1958, t, p. 392.

(Les) Quatre cents Coups : François Truffaut, FR, 1959, t et ph, p. 378.

Que viva Mexico : Eisenstein, URSS, 1932, t, p. 389.

Racines : Benito Alazraki, MEX, 1954, t et ph, p. 379-380, 382.

Sadko : Alexandre Ptouchko, URSS, 1953, t, p. 392.

(Le) Septième Sceau, « Det Sjunde inseglet » : Bergman, SU, 1956, ac. Max von Sydow, Gunnar Björnstrand, Bibi Andersson, t, p. 393-394, 396, ph, couv. p. I, p. 393-394.

(La) Soif, « Torst » : Bergman, SU, 1949, t, p. 395.

Sourires d'une Nuit d'Été, « Sommarnattens leende » : Bergman, SU, 1955, ac. E. Dahlbeck, G. Björnstrand, t, p. 395.

(La) Strada : Fellini, IT, 1954, ac. Giulietta Masina, M. Nino Rota, t, p. 379, 381, 387, couv. p. III, ph, p. 373, 379, 381, 387.

Umberto D : Vittorio de Sica, IT, 1952, t, p. 376, ph, p. 375.

Vers la Joie, « Till Gladje » : Bergman, SU, 1949, ac. Victor Sjöstrom, Maj-Britt Nilsson, t, p. 381, 383, 395, ph, p. 381, 383, 396-397.

(Le) Visage, « Ansiktet » : Bergman, SU, 1958, ac. Max von Sydov, I. Thulin, t, p. 396, ph, p. 396.

Voyage en Italie : Rossellini, IT, 1953, ac. Ingrid Bergman, t, p. 384, couv. p. III, ph, p. 384.



mieux que le père Burvenich pouvait témoigner en sa faveur ?

Enfin, à tout seigneur tout honneur, Carl Dreyer qui, de LA PASSION DE JEANNE D'ARC à ORDET n'a cessé de demeurer au zénith du cinéma religieux comme du cinéma tout court, devait trouver un hommage privilégié au terme de ce numéro.

Il y a encore bien d'autres choses à dire et à faire voir, nous le savons. Il y en a qui furent omises faute de place, d'autres auxquelles nous n'avons pas songé.

Nous disons d'avance merci aux lecteurs qui nous feraient part de leurs opinions en la matière, de leurs découvertes comme de leurs divergences de vues.

Notre seul désir fut de rendre hommage au Septième Art dans la mesure où il avait relevé les traces de Dieu à la surface de ce monde des apparences et sur le visage si poignant de l'homme. Le fou ne dit-il pas à Gelsomina dans LA STRADA (à propos d'un caillou) : « S'il est inutile, tout le reste aussi est inutile, et même les étoiles ! Et toi aussi, toi aussi tu sers à quelque chose, avec ta tête d'artichaut » ?

Hubert HARDT.

(1) Amédée Ayfre, *Dieu au Cinéma*, Presses Universitaires de France, Paris, 1953.

(2) Henri Agel et Amédée Ayfre, *Le Cinéma et le Sacré*. Editions du Cerf, Paris, 1953.

(3) Charles Ford, *Le Cinéma au service de la Foi*, Collection Présences, Plon, Paris, 1953.

Citons également le n° 34 (Noël 1957) de la revue *Echanges*, consacré au même sujet (16, rue St-Jean-Baptiste de la Salle, Paris VIe).

(Suite de la page 400.)

Quant au *choix des images*, il nous a été dicté par l'obligation de nous référer uniquement à celles qui étaient le plus expressives en elles-mêmes - c'est-à-dire indépendemment du contexte rythmique ou sonore - ainsi que par la nécessité de nous contenter de celles que l'extrême obligeance des cinémathèques, des maisons de distribution et des revues cinématographiques a mis avec beaucoup de courtoisie à notre disposition. Qu'elles trouvent ici l'expression de notre cordiale reconnaissance.

Aussi pour le seul Rossellini, il nous eût été précieux de reproduire le plan de VOYAGE EN ITALIE où le couple désuni, subit le choc des cadavres enlacés que découvrent les fouilles de Pompéi, et prend une conscience aiguë de son amour. L'avenir et le passé se trouvent là soudain révolus et, au contact durci des voix et des humeurs, se substitue soudain la communion des âmes dans une même réalité essentielle. Du même auteur, la récitation du Pater par le prêtre de ROME VILLE OUVERTE dans la chambre des tortures autant que l'admirable plan final du sketch de PAISA qui se déroule dans un cloître franciscain, eussent été les bienvenus.

Quant à la sélection des *thèmes*, il nous a plu de mettre en valeur la manifestation du sacré au fil des cheminements de l'amour humain parce que, d'abord ce thème est fondamental au Septième Art, et qu'ensuite on a trop insisté sur la dévaluation et l'avilissement de l'amour par le cinéma pour ne pas souligner qu'il y a tout de même autre chose dont témoignent précisément les œuvres dignes de ce nom.

L'étude relative au *Cinéma Soviétique* présentait l'intérêt de révéler la présence du sentiment religieux au cœur d'une production qui, par ses origines et ses visées, devrait lui être rigoureusement fermée. Néanmoins, dans la mesure où elle s'avérait vraiment humaine et réellement artistique, elle a débouché sur le sacré. Et Jean d'Yvoire était le guide indiqué en cette matière.

Bergman, le jeune maître suédois, méritait une étude à part. La qualité comme l'influence de son œuvre, sa portée audacieuse autant que le sens d'une aventure intérieure qui ressemble de plus en plus à un pèlerinage aux sources l'imposent à notre attention et à notre sympathie. Qui

1 et 2. VERTS PÂTURAGES.





ART D'ÉGLISE

1958-1960

ABBAYE DE SAINT-ANDRE, BRUGES 3, BELGIQUE

TABLE DES MATIERES 1958-1960

1958

N° 102

N° 103

N° 104

N° 105

1959

N° 106

N° 107

N° 108

N° 109

1960

N° 110

N° 111

N° 112

N° 113

TABLE DES ILLUSTRATIONS 1958-1960

L'OUVROIR LITURGIQUE

ENCARTS